كتاب الهلال



سلسلة ثقافية شهرية

القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا

يوسف الشاروني

كتاب الهلال

KITAB AL-HILAL

سلسلة شهرية تصدر عن « دار الهلال »

رئيسة مجلس الإدارة: أمينة السعيد

سكرتير التحرير: عايد عياد

المشرف الفنى: جمال قطب

العدد ٣١٦ ـ ربيع الآخر ١٣٩٧ ـ ابريل ١٩٧٧

No. 316 April 1977

مركز الادارة

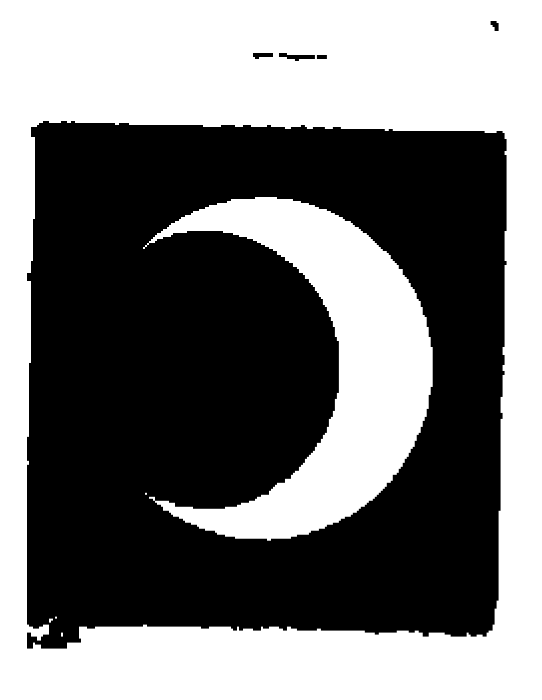
دار الهلال ١٦ محمد عز العرب

تليفون ٢٠٦١٠ (عشرة خطوط)

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى: «١٢ عددا» فى جمهورية مصر العربية وبلاد اتحادى البريد العربى والافريقى ١٥٠ قرشا صاغا • فى سائر أنحاء العالم ٦ دولارات امريكية أو ٢ر٥ جك ـ والقيمة تسدد مقدما لقسم الاشتراكات بدار الهلال فى جمهورية مصر العربية والسودان بحوالة بريدية • فى الخارج بشيك مصرفى قابل للصرف فى جمهورية مصر العربية والاسعار الموضحة اعلاة بالبريد العادى ـ وتضاف رسوم البريد الجوى والمسجل على الاسعار المحددة عند الطلب •

كتاب الهلال



الأستاذ / يوسف الشارونى
القاهرة

سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع

الغلاف بريشة
الفنانة تماضر توفيق

يوسف الشاروني

القصة القصيرة

نظريا وتطبيقيا

دار الهلال

مقدمة :

مستقبل الأدب القصصى

- ١ -

ظهر أكثر من كتاب يعرف بالقصة القصيرة أوالرواية ويعتبر أن خصائص هذين الفنين بوضعهما الحالى هى الخصائص الوحيدة التى يمكن الاعتراف بها ، أما ما قبل ذلك فلا يدخل فى القصة وما بعد ذلك فانه موضوع غير وارد على البال ، وهذا التفكير نوع من التفكير المطلق والذى يقيس الامور بمقياس الحاضر كأنما لا ماضى ولا مستقبل لها . وهكذا نستمع دائما الى ان العرب القدامى مثلا لم يعرفوا القصة لمجرد ان خصائص القصة الحالية لا تنطبق على القصص كما عرفها العرب ، وهذا شبيه بقولنا تماما ان الاقدمين لم يعرفوا البيوت لمجرد انهم لم يسكنوا العمارات أو الفيللات التى نسكنها اليوم ، فكما ان تحديد المأوى هو كل ما يحمى الانسان من أخطار الطبيعة : بردها ، وحرها ، وعواصفها وأمطارها ، وحيوانها المفترس ، وحشراتها السامة .. الخ وربما ما يحميه من أخيه الانسان ، بحيث ينطبق هذا المعنى على الكهف والكوخ كما ينطبق على العمارة والفيللا ، وكل ما بينهما هى مراحل تطور لفكرة المأوى ، كذلك الامر فى عالم القصة فهى كل فن قولى درامى

أى يقوم على أساس أحداث تكشف عن صراع ، يحتمل أن يقع ، بحيث يهب للمتلقى فى النهاية متعة جمالية بغض النظر عن وجود أو عدم وجود منفعة مباشرة ، بمعنى أننا لا نستبعد من العمل القصصى ما يكون للمتعة الجمالية الخالصة كما لانستبعد مايكون فى ثناياه هدف أخلاقى أو عقائدى على شرط أن يكون تلميحا لاتصريحا وتصويرا لا تقريرا .

المهم ان تعريف القصة تعريفا حقيقيا لا يتم الا من خلال تطورها ، أما التعريف السكونى المرحلى المؤقت فهو تعريف قاصر ينبع من قصر نظر الناقد الذى لايرى أبعد من حاضره .

وعلى هذا الاساس فاننا نستطيع القول ان الفنون الادبية عامة قد مرت بمرحلتين وهى على وشك أن تعبر الى مرحلة ثالثة . المرحلة الاولى حتىعصرالطباعة وفى لغتنا العربية كان لفظ الحدوتة حينا ولفظ السيرة حينا آخر يطلق على ما يروى من قصص بغير اللغة الفصحى ، بينما كان لفظ كلمة الخبر ولفظ المقامة .. الخ يطلق على ما يروى أو يكتب بالفصحى ، ثم أحدث تطوير الطباعة منذ اربعة قرون انقلابا فى تطور المفهوم القصصى ، ولم يكن اختراع حروف الطباعة بمعزل عن تطور حضارى شامل أدى الى ظهور علوم جديدة وتطورات اجتماعية ، وتضافرت جميع هذه المظاهر الحضارية الجديدة على تطوير الفن القصصى ، فأصبح يعتمد على القراءة أساسا بعد أن كان يعتمد على الرواية الشفاهية أساسا . اما المرحلة الثالثة التى يتوقف عليها مستقبل القصة فأساسها اختراع لا يقل خطرا عن تطوير الطباعة ، وهو اختراع الوسائل السمعية ،

كالاذاعة ، والبصرية كالسينما والتليفزيون ، وما صاحب هذه الاختراعات هذه المرة أيضا من تطورات حضارية من شأنها أن تدخل تغييرا جوهريا على الفن القصصي لا يقل خطورة عما ادخله تطوير الطباعة من تغيير سابق . لكن هذه التطورات جميعا لا تدفعنا الى الغاء مرحلة والتركيز على مرحلة بعينها بحيث نعلن أن القصة لم تعرف في الماضي ولن تعرف في المستقبل. فالصحيح ان القصة كانت قبل أن يكون حاضرنا وستظل بعد أن يزول هذا الحاضر ، طالما بقيت الانسانية ، كل ما هنالك انها تغير من ثوبها بتغير العوامل الحضارية ، ولكن تظل حاجة الانسان اليها حاجة ملحة واساسية ، حاجته الى الماء والهواء والفن والعمل .

ويمكن تلخيص خصائص القصة في عصر ما قبل الطباعة بالاعتماد على الاحداث اساسا ، وتسلسل هذه الاحداث في ترتيب زمني الا في حالات قليلة ، وابطال القصص شخصيات اما في السلطة كالنبلاء والملوك واما ابطال شعبيون يمثلون احلام الجماهير والمثل الاعلى الذي يتوقون اما الى تحقيقه واما الى ظهوره لتخليصهم مما يعانون منه ، أما الاسلوب فهو مسجوع أحيانا يتخلله أبيات من الشعر من حين لآخر لا سيما حين يحتدم الموقف كما هو الحال في سيرنا الشعبية أو شعر خالص كما هو الحال في الملاحم اليونانية وذلك حتى يسهل حفظه وتناقله على شفاه الرواة .

اما المؤلف فهو غير محايد اذ يتدخل من حين لآخر مناصرا شخصية على أخرى ، وأحيانا يتدخل للشرح والتنبيه .

كذلك لا نستطيع ان نحدد للقصة أصلا واحدا ،

فلكل عصر روايته بل لكل راو روايته بعد أن يحذف من الرواية السابقة ويضيف اليها بما يتفق والمضامين الاجتماعية والاسلوبية لعصره ، ولذلك فعند تحقيق نص من هذه النصوص لا يكون المنهج هو مطابقته على نص أصلى كما هو الحال فى النص المطبوع بل يكون المنهج هو دراسة تطور الروايات المختلفة للموضوع القصصى الواحد .

ثم ان القصة قريبة من الخبر أو من التاريخ بمعنى أن القصاص ينقل عن الواقع بعد أن يحذف منه أو أن يضيف اليه بما يشوق السامع وبذلك فانه ينتقل مما وقع الى ما يحتمل ان يقع اى ينتقل من التاريخ أو الخبر الى الفن ، ومن هنا كان ينطبق عليه رأى افلاطون ان الفن تقليد للتقليد حيث ان هناك عالم المثل ينقل عنه الصانع مقلداً ما فى عالم المثل ثم يأتى الفنان فيقلد هذا التقليد .

وعلى عكس ذلك نجد قصصا أخرى تتميز بالطابع الفانتازى الذى يتمثل فى تدخل القوى غير الانسانية كالسحر والاماكن المرصودة والحيوانات الخرافية وتحول الناس الى حيوانات والاستعانة بالجن .

كذلك تتمثل الفانتازيا فى تجاوز الحدود الزمانية والمكانية . فمثلا فى سيرة على الزيبق نجد ان حوادثها تقع عندما كان أحمد بن طولون يحكم مصر ، وهارون الرشيد على رأس الخلافة فى بغداد ، ونحن نعرف أن بين نهاية حكم هارون الرشيد وبداية حكم ابن طولون ستين عاما . كما كان على الزيبق يتردد فى طفولته على الازهر وهو الذى أنشىء أيام الفاطميين بعد حكم ابن طولون بسنوات . أما تجاوز الحدود المكانية فيتمثل

فى قدرة البطل على التنقل بسرعة الى أماكن نائية والعودة منها بالسرعة نفسها .

كذلك تتكرر الصدفة ، والصدفة فى العمل الفنى معناها عدم وجود المبرر أو عدم التمهيد لما سيقع .

— ٢ —

ثم حدثت فى عصر النهضة عدة تطورات حضارية من بينها تطور الكتابة سواء من ناحية الحروف أو من ناحية المادة التى تكتب عليها هذه الحروف حتى اكتشاف طريقة الطباعة على الحجر ، ثم اكتشاف الحروف المنفصلة واكتشاف الورق مما جعلنا ندخل فى عصر جديد هو ما يعرف بعصر الطباعة . وباستخدام الطباعة على نطاق جماهيرى كان لابد من دخول تطورات جوهرية على فن القصة ، فبعد أن كانت تعتمد أساسا على الرواية الشفاهية أصبحت تعتمد أساسا على الكلمة المقروءة .

ولم يكن هذا هو التغير الحضارى الوحيد الذى أثر تأثيرا جوهريا على فن القصة ، فقد صاحب ذلك عوامل اجتماعية وعلمية : فمن الناحية الاجتماعية ظهرت الطبقة الوسطى واصبحت هى المصدر الاساسى لمجموعة الكتاب ولجمهور القراء ، أما الطبقة المترفة فقد كانت أكثر انشغالا من أن تقرأ أو تكتب فيما عدا حالات فردية ، بينما كانت الطبقات الفقيرة أكثر انشغالا بالحصول على قوت يومها من أن تكتب أو تقرأ فيما عدا حالات استثنائية قليلة أيضا . وهكذا فان الاغلبية العظمى من الكتاب وجمهور القراء كانت من الطبقة

الوسطى التى بدأت تتعاظم ويشتد نفوذها ويكثر عددها منذ بدأ ينهار النظام الاقطاعى فى أوربا ويحل محله نظام جديد أصبحت الطبقة المتوسطة فيه هى أقوى الطبقات نفوذا . وقد أدى ظهور الطبقة الوسطى الى ان يكون أبطال القصص من هذه الطبقة أى من غير النبلاء والملوك ومن غير الابطال الشعبيين الذين كانوا عادة أبطال القصص فيما سبق وأصبح ما يعرف بالرجل العادى بطلا للقصة .

عامل اجتماعى آخر هو حصول المرأة على قدر اكبر من الحرية وخروجها الى ميدان العمل ومشاركتها الرجل فى المساهمة فى الانتاج الصناعى الذى صاحب هذه التطورات الحضارية . وهذا أدى الى أن تكون العلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة موضوعا من الموضوعات الاثيرة فى الفن القصصى المتطور .

وتطور الطباعة أدى الى ظهور ماعرف بالصحافة . وقد أحتلت القصة القصيرة أو الرواية التى تنشر على حلقات مكانا هاما فى الصحافة تجذب اليها جمهور القراء ، وبذلك وجد الفن القصصى وسيلته الى الذيوع بين جمهور عريض نشأ نتيجة انتشار الكلمة المقروءة التى كانت قد أدت بدورها الى انتشار التعليم ، ومن صفوف هؤلاء المتعلمين خرج الكتاب كما خرج الجمهور العريض الذى يقرأ لهؤلاء الكتاب . الى جانب ذلك بدأت تتكون علوم كانت جنينا ضمن علوم أخرى ، ثم أخذت تستقل شيئا فشيئا لعل أهمها كان علم النفس وكان يسمى عند العرب القدامى علم الفراسة ، وكانت أهمية هذا العلم انه جعل نظرة الانسان للانسان لاتقف عند ظاهره ، بل حاول إن يستكشف داخله .

كل هذه العوامل معا ادخلت تغييرا جوهريا على ما

كان يطلق عليه اسم الحكاية بجميع انواعها من نادرة الى اسطورة الى خرافة الى قصص الحيوان ... الخ .
ولعل أهم التغييرات التى حدثت يمكن تلخيصها فى أن القصة لم تعد نقلا عن خبر أو تاريخ يحذف منه ويضاف اليه لجذب انتباه السامع بل اخذت القصة تبتعد شيئا فشيئا عن أن تخضع للتعريف الافلاطونى بأن الفن تقليد للتقليد اذ أصبح لها وجودها المستقل وتركت مهمة النقل عن الخبر أو التاريخ للصحافة . فالصحافة تنقل ما وقع من حوادث أو تروى أخبار السياسة التى تصنع التاريخ الى قرائها بعد أن تحذف وتضيف شيئا لاثارة قرائها وجذب انتباههم . وذلك شبيه تماما بما حدث فى تطور الفنون التشكيلية . فقد كانت دقة الفنان التشكيلى فيما قبل عصر النهضة وفى الحضارتين الفرعونية والاغريقية تقاس بمدى تقليدهما لما فى العالم الخارجى وبالتالى لمدى احتفاظهما بنفس النسب الموجودة فى العالم الخارجى . وكان الملوك والنبلاء اذا أرادوا أن يرسموا صورة تجمع شمل أفراد اسرتهم أو صورة فردية لأحدهم استدعوا أحد الرسامين المشهورين ليقوم بهذا العمل الذى كان يستغرق وقتا طويلا والذى كانت تقاس مهارة الفنان بمدى دقته فى رسم ملامح من يصوره . وان كان الجانب الخلاق منه قد يتمرد على التقليد التام فيضفى من فنه وروحه على طريقة التكوين والخطوط والالوان التى تجعل من عمله أثرا باقيا وليس مجرد تسجيل وقتى يزول بزوال أصحابه . ثم اخترعت الكاميرا فأمكن لها أن تحل محل هذا النوع من الرسم وأن تصور فى دقائق وبدقة أكثر تفوقا ما كان ينفق الرسام فيه اياما . ولهذا كان على كل من الفنان التشكيلى والقصاص أن يبحث عن مجال جديد يجرب

كل منهما فيه ريشته أو قلمه . وكان هذا البحث فى نفس الوقت الذى بدأ يظهر فيه الاهتمام بعلم النفس ، مع التناقضات الاجتماعية التى سببها ظهـــور العصر الصناعى . فأخذ كل من الفن التشكيلى وفن القصـــة يبتعد عن تقليد الواقع تاركا ذلك للـكاميرا وللصحافة وبدأ كل منهما يبحث عن مجال جديد لا تنافسه فيه الكاميرا والصحافة . هذا المجال كان هو العالم الداخلى للانسان ، وكانت هذه أول خطوة لابتعاد هذين الفنين عن عالم الواقع ، حتى انتهى كل منهما الى شيء من التجريد ، بل اصبح الفن التشكيلى فى النصف الثانى من القرن العشرين علاقة بين المســـــاحات والخطوط والالوان مقتربا بذلك من فن الموسيقى الذى يقوم على أساس علاقات رياضية بين مختلف الاصـــوات . بينما ظهرت محاولات فى الرواية والقصة تحت اسم اللارواية، أو اللاقصة وهى القصة التى تلغى الحدث تقريبا أو لا تعتمد عليه أساسا ، كما ظهرت من قبل القصـــة النفســة وما يعرف بالمونولوج الداخلى ، وهى كلها قوالب وأساليب ما كان يمكن أن تظهر لولا الكلمة المقروءة . فالحدث الذى كان أساسيا وجوهريا فى القصة الشفاهية توارى بتطور القصة المكتوبة . حتى ان كثيرا مما يكتب من قصص لا تستطيع أن تلخصه لسامع فى أكثر من كلمات قلائل ، فهو مرتبط بكلماته المكتوبة أكثر بكثير مما يتبقى منه من كلمات تروى . وهذا هو نفس ماحدث بالنسبة للشعر العربى ، فالشعر العمودى هو شـــعر عصر ما قبل المطبعة لأنه يكتب خصيصا للالقاء ، ولهذا كان لابد من ظهور الموسيقى فيه كأقوى ما يكون حتى يسهل حفظه والقاؤه وذلك عن طريق تســـــاوى عدد التفعيلات فى كل شطر من شطرى البيت ، وعن طريق

القافية الموحدة . ولكن انتشار الطباعة جعل من الممكن ظهور لون جديد من الشعر كان أكثر تحررا من هذه القيود الموسيقية حتى ان كثيرا منه يصعب تذوقه عند القائه ، بينما اذا قرىء فانه قد لا يخلو من متعة جمالية . وأعتقد انه لولا انتشار الطباعة ما كان لهذا اللون من الشعر أن يجد جمهوره حتى بالرغم من العوامل الحضارية والفنية الاخرى التى ساعدت على وجوده مثل دخول المسرح الشعرى والشعر الملحمى فى الادب العربى الحديث بينما كان معظم التراث الشعرى العربى شعرا غنائيا .

- ٣ -

وفى القرن العشرين حدث أهم تطور ثان فى تاريخ البشرية بالنسبة للفن وهو اختراع الاذاعة اولا ثم السينما والتليفزيون أخيرا ، فعلى هذه الوسائل يعتمد مستقبل الادب والفن لأنها أصبحت الوسيلة الرئيسية للجماهير العريضة للحصول على المتعة الفنية وما يتخلل هذه المتعة من جوانب ايجابية او سلبية اخلاقية اواجتماعية او عقائدية ... الخ . فالفنان لن تعود صلته بجماهيره مباشرة بل عن طريق هذه الوسائل الوسيطة ، وواضح ان هذه الوسائل تقوم على أساس العمل الجماعى وهذا هو أول تغير دخل على العمل القصصى ، وهو شبيه - وان كان بطريقة مختلفة - بما كان يحدث للعمل القصصى فيما قبل عصر انتشار الطباعة حين كان كل راو يدخل من حصيلة عصره ومفاهيمه على العمل القصصى الذى يحفظه عن السلف بما يجعله عملا معاصرا يجذب انتباه المستمع . ان أمرا مماثلا يحدث الآن بالنسبة لكل عمل قصصى يعرض عن طريق هذه الوسائل الثلاث ،

ذلك ان كاتب السيناريو يحذف ويضيف من العمل القصصى بما يتفق والاذاعه المسموعة أو المرئيه ، كذلك يتدخل المخرج . حتى الممثل فان أداءه يضفى على ما انجزه تضافر السيناريست والمخرج والمصور ومصمم الديكور ومصمم الازياء ... يضفى طابعه الخاص، حتى ان العمل السينمائى أو التليفزيونى الواحد يختلف اذا اداه ممثل عن ممثل آخر . ومعنى هذا أن القصاص أصبح فردا من مجموعة . حقا انه لايزال يكتب القصه منفردا وقد يقرؤها الخاصة ، وهم فى الاغلب المجموعة التى تريد أن تتعلم منه لكى يصبح افرادها قصصيين فى المستقبل مثله ، فهو يكتب اذن مباشرة لجمهور خاص محدود . أما الجماهير العريضة فانها لن تتذوقه كما كتب عمله القصصى مباشرة لكنها ستتعرف عليه من خلال هذه الوسائل الجماهيرية الجديدة بعد أن حذف من عمله الاصلى واضيف اليه بما يتفق وتفسيرالمجموعة التى تناولت عمله ومدى عبقريتها وبما يتفق وتحويل الكلمة المقروءة الىكلمة مسموعة أو مرئية .

وهـــذا تطور لاينفرد به الادب وحده ، فان تطورا مشابها حدث فى البحث العلمى ، فبعد أن كان عالم واحد مثل باستير أو لافوازييه قادرا على اكتشافعلمى بمفرده بعد أبحاث مضنية فى معمله أصبح اليوم من المستحيل أن يطلق عالم بمفرده صاروخا الى الفضاء ، بل لابد من تضافر مجموعة من العلماء المتخصصين فى مختلف الفروع ، فضلا عن التمويل الذى قد لا يتاح الا على مستوى الدولة والدولة الفنية الكبرى. فعمل الفريق اذا اصبح هو الضرورة التى يفرضها التطور على كل من العلم والادب .

وذليلنا على هـذا هو العـائد المالى ، فالعـائد من كتابه قصه على مؤلفها اقل بكثير من عائدها اذا اشترتها منه احدى وسائل الاتصال الجماهيريه المستحدثه حيث يكون أجره اضعاف ما يعود عليه من كتابه قصه منشوره فى صحيفه او كتاب . والسبب فى ذلك بسيط هو ان الجمهور هو الذى يمول كلا العمليتين . ولما كان فى حالة النشر والطباعه جمهورا محدودا فان العـائد المـادى يتناسب تناسبا طرديا وهذا الجمهور . وبالمثل فانه لما كان جمهور الاذاعه اوسع انتشـــارا وكذلك جمهور التليفزيون والسينما كان التمويل متناسبا وهـــذا الجمهور العريض رغم ان القصاص مجرد عضو فى فريق وربما كان أقل هؤلاء الاعضاء أجرا .

أما النتيجة الثانية التى ستترتب على انتشار الاعمال القصصية عن طريق هذه الوسائل الجديده لاسيما الوسائل المرئية اى السينماوالتليفزيون فهو الحد من خيال القارىء ، ذلك ان الـكلمة المطبوعة عندما تصف شخصا أو مكانا أو حدثا فانها تترك للقارىء حرية تخيل هذا الشخص أو المـكان أو الحدث وتجسيده بصريا واحيانا سمعيا ولمسيا وشميا بعد ان يستدعى خبراته الخاصة وذكرياته مما يجعل الصورة النهائية تختلف من شخص الى آخر بقـدر ما تختلف خبرات الافراد وذكرياتهم . أما فى الصورة المرئية فان المخرج يقوم بدلا عنا بهذا التخيل ويجسد لنا رؤيته عن طريق توجيهاته للممثل والمصور ومصمم الديكور ومصمم الازياء فهؤلاء كلماته التى تتكون منها لغته السينمائية أوالتليفزيونية. وبذلك فهو يحد من ملـكة تخيلنا .

وهكذا عاد تضافر الصورة والكلمة . ولـكن فى حرية

أكبر وبامكانيات أوسع . فمنذ آلاف السنين قبل الميلاد في مصر الفرعونيه وفي الحضارتين الصينيه والهندية كانت الموسيقى والرقص يتضافران للتعبير عن طقس من الطقوس الدينيه ثم اضيفت الكلمه التي تشير الى أسطوره ليولد المسرح . ففي المسرح تتضافر الصوره والصوت. وفي العصور الوسطى في شرقنا العربي انتشر لون من ألوان تضافر الصوره والصوت ـ وان غاب المسرح ـ وقد تم ذلك عن طريق خيال الظل والاراجوز. وكانت هذه هي المحاولات التي ادى تطورها الى ظهور السينما والتليفزيون . فاذا كانت التمثيليات الاذاعية هي أعمال دراميه مسموعة بلا صـــــورة ، واذا كانت السينما في بداية عهدها اعمال درامية مصورة بلا كلمة. فقد عادت الصورة والـكلمة تتلاقيان في الســـــينما والتليفزيون ولـكن بحـــــرية أكثر . واذا كان المؤلف المسرحي لايزال انتــاجه الفردى معترفا به ويمكن أن يحصل عليه القارىء في كتاب مطبوع ويتذوقه كعمل أدبي خالص ، ويلتزم المخرج بفصول المسرحية وكلمات ابطالها كما كتبها مؤلفهـــــا فيما عدا تعديلات طفيفة تفرضـــها الضرورة ، فــان كاتب السيناريو الاذاعي والسينمائي او التليفزيوني اقل حظا من زميله الـكاتب المسرحي . فعمله أشبه بالنوتة الموسيقية التي لا يمكن تذوقها الا عند ادائها .

ونتيجة لهذا فالاختلاف الثالث بين العمل القصصي المقروء والعمل القصصي المصور هو أن الاول قد يدخل فيه الوصف والسرد بينما ينعدم ذلك تماما بل يستحيل في العمل المصور لأننا ـ كما يحدث في الحلم ـ لا نرى أمامنا الا أشياء وأحداثا وأشخاصا ومن تصرفات هؤلاء الاشخاص وتعبيرات وجوههم وتطور الاحداث نستنتج

نحن المشاهدون طبائعهم وخبايا نفوسهم ومصـــيرهم ، فالحركة هنا هى الاساس . وذلك اشبه ـ مره اخرى ـ بالقصة المروية فيما قبل عصر الطبـاعة عندما كان الحدث هو أساسها .

وقـد انعكس تأثير السينما والتليفزيون على الادب القصصى فظهرت المدرســة الشيئية ، وهى المدرســة التى لا تستبطن شخصياتها لأنها تنظر اليهم نظرتها الى الاشياء أى اننا لا نتعرف عليهم الا من خـلال علاقاتهم وأوضـــــــاعهم وتحركاتهم وهو نفس ما يفعله الفن السينمائى .

ان الادب المقروء سيظل له وجوده فى عصر وســائل الاتصال الجماهيرية كما كان له وجوده قبـــل عصر الطباعة ، ولـكنه سيظل موجها الى جمهور المتخصصين، أما الجماهير العريضة فلن تتعرف عليه الا عن طريق وسائل الاتصال الجماهيرية ، كما كانت تتلقاه قبل عصر الطبــاعة عن طريق شـــعراء الربابة . كذلك عاد العمل الفنى عملا جماعيا ، مثلما نجد فيما قبل عصر الطبـــاعة حين كان كل راو يضيف أو يحذف من السيرة بما يتفق وتشويق مستمعيه المعاصرين له بحيث يصبح المؤلف الاصلى والنص فى النهاية مجهولين . ان أمرا مماثلا يحدث الآن ـ كما رأينا ـ بالنسبة لكل عمل قصصى يعرض عن طريق وسائل الاتصال الجماهيرية. ومعنى هذا ان القصاص عاد فأصبح فردا فى مجموعة .

الجزء الأول :

طفولة القصة القصيرة

ـ ١ ـ

لا شك أن القصة نشأت أول ما نشأت كنشاط انسانى يلبى حاجات نفسية واجتماعية ودينية وأخلاقيـــه وتعليمية ثم جمالية واقتصادية لدى المبدعين وجمهور المتلقين على السواء .

فنحن اذا سألنا اليوم انسانا عاديا لماذا يقرأ أو يستمع الى قصة . فربما كان جوابه هو التسلية ، وهذا على الاقل ما يبدو لنا حين نلاحظ الطفل وهو ينصت الى قصص جدته بشغف وترقب وربما بقلق وأحيانا برعب . (وقد حلت اليوم برامج الاطفال فى الاذاعة والتليفزيون محل الجدة) فالقصة عند الطفل تبدو كأنما هى لون من ألوان اللهو التى لا يمل تكرارها من ناحيــة ـ كما لا يمل تكرار لعبة ما ـ والتى قد تهدهد أعصابه فتكون جسره الى عالم النوم حيث قد تختلط بأحلامه ، وتقوم القصة أحيانا لدى الطفـــل بالدور الذى قد تقوم به وسائل اللهو الاخرى ، فقد تــكون متنفسا لطــاقاته المتفتحة ، وقد تكون تدريبــا لخياله كما يــكون اللعب تدريبا لعضلاته أو ذهنه . وعن طريقها تتفتح عواطفه البكر وانفعالاته المبكرة كالفرح والحزن والخوف والقلق

وهى نفس العواطف والانفعالات التى يعانيهـا فى لهوه البكر . واذا كان الطفل يستطيع أن يمارس بعض أنواع اللهو الاخرى بمفرده فى مرحلة من مراحل حياته ، فان القصة ستدربه على نوع من الصلات الاجتماعية فتكون جسرا بينه وبين الآخرين .

غير ان المزية التى تنفرد بها القصة عند الطفل ـ من بين مختلف انواع اللهو او الفنون الاخرى التى قـد يمارسها كالرسم ـ هى انها فن قولى تقدم له قاموسا لغويا قد لا يتاح له فى حياته العملية حتى انه يستفسر من حين لآخر عن معنى كلمـة أو يطلب شرحا لموقف عرض له محدثه .

وهكذا نجد أن القصة عند الطفل تكاد تكون فرعا من فروع لهوه بكل ما فى هذا اللهو من آثار تنعكس على حياته وتصبح جزءا من خبراته . وهو فى هذه المرحلة لا يفرق بين عالمي الواقع والوهم ، فهو يعتبر مايسمعه من قصص أحداثا حقيقية وقعت ، ولابد أن تمر فترة من الزمن حتى يكتشف شيئا فشيئا المسافة التى تفصل بين العالمين . كما لا ننسى ان الكبار يدسون للصغار فيما يقصونه عليهم من قصص عظات أخلاقية وتهديدات وترغيبات حتى يغرونهم بنوع السـلوك الذى يرجون منهم أن يسيروا على هداه .

ونستخلص من هذا ان القصة عند الطفل تنشأ فى مرحلة متأخرة نسبيا وتعبر عن علاقة أكثر تعقيـدا مع عالم الآخرين ، تلك العلاقة التى تبدأ فسيولوجيـة كالرضاعة ، ثم ما تلبث أن تضاف اليها عوامل نفسية يكون التخيل من أهم عناصرها واخرى اجتماعية تكون اللغة من أهم عناصرها . هنا تصبح القصـة احدى

الوسائل الاجتماعية بين عالمى الكبار والصغار الاكثر تعقيدا من تلك الجمل البسيطة التى تعبر عن حاجات متبادلة مباشرة . وهكذا يقوم عالم الكبار بالدور الابداعى بينما يكون عالم الطفل هو الجمهور المتلقى .

وقد راجت فى وقت ما نظرية دعت اليها مدام متسورى مؤداها ان قصص الاطفال المملوءة بالخوارق والتي يقصها عليهم الكبار انما تخلق فيهم روحا غير واقعية وتكون لديهم عقلية غير علمية ، واننا يجب أن نبث فى الطفل الروح الواقعية بما نقصه عليه من قصص ليس فيها للسحر او الخرافة مكان . لكن هذا الراى ما يلبث أن يتداعى اذا أدركنا ان خوارق الامس هى منجزات العلم اليوم ، واننا بتجاوز الحدود الواقعية فى عالم القصة انما تقوى ملكة الخيال التى هىأساس كل ابتكار ، فبساط الريح فى قصص أمس هى طائرات اليوم وصواريخه . وقد هبط رجال ويلز على سطح القمر فى رواية « أول من هبط القمر » قبل خمسين عاما على الاقل من الرجال الذين هبطوا فعلا هذا التابع الارضى .

ومن المعروف ان لكل عمر قصصا أكثر ملاءمة من قصص الاعمار الاخرى ، وان لكل نوع من هذه القصص سمات معينة . ففى مرحلة الطفولة المبكرة لا يمل الطفل تكرار القصة بينما يحدث العكس فى مرحلة أكثر تأخرا . كذلك فى المراحل المبكرة يشغف الطفل بالقصة التى يقلد فيها راويها أصوات الحيوان أو الطبيعة كالرعد أو بمثل حركات أبطالها وهم يتسللون أو يهجمون حتى تصبح الصورة اكثر تجسيما وتقريبا للطفل ، بينما فى المراحل الاكثر تأخرا لا يكون الطفل

فى حاجة الى مثل هذا التمثيل لان خياله يسعفه ـ من خبراته السابقة ـ بتجسيم ما يسمعه من أحداث القصة . كذلك من المعروف أن قصص الاطفال تتميز بتذويب الحواجز بين عالمى الانسان والحيوان ، بل والنبات والجماد ، فجموع هذه الكائنات بل والاشياء يمكنها أن تتعامل معا وأن يقوم حوار بينها . وهو لا يفهم هذا التعامل وهذا الحوار على نحو رمزى كما يفهمه الكبار بل على انه واقع حدث ويحدث .

وشيئا فشيئا يستطيع الصبى أن ينتقل من قراءة الكلمات والجمل الى قراءة القصص كما انتقل وهو طفل من الاستماع الى الكلمات والجمل الى الاستماع الى القصص . وكما ان قدرته على القراءة تساعده على قراءة قصة بسيطة بسهولة فان قراءة هذه القصص تعود فتزيد من قدرته على القراءة ، بل وقدرته على الكتابة ، أى من قدرته اللغوية .

ويقول لنا علماء النفس ان كثيرا من الاولاد فى سن الثامنة ينتقلون من مرحلة الحكايات الخيالية والخرافية الى مرحلة القصص التى هى أقرب الى الواقع بعد أن كانوا قد اكتشفوا حدود واقعهم من ناحية وبعد تلك القصص عن هذا الواقع من ناحية أخرى ، وبعد أن كانوا قد اعترضوا محدثهم فى مرحلة أسبق أكثر من مرة بأنه من غير المعقول أن يقع ما يقصه عليهم . وقد يبدأون فى اقتناء الكتب القصصية او يشتركون فى المجلات التى تنشر قصصا قصيرة واخرى مسلسلة مصورة كتبت خصيصا لهم ، كما يتابعون باهتمام ما يذاع من قصص فى برامج الأطفال ، وما يعرض فى التليفزيون أو على شاشة السينما من قصص اعدت لهم

خصيصا وان شاركهم الكبار فى الاستمتاع بها .

ومنذ الثانية عشر يصبح الصبى أكثر ميلا لقراءة قصص المغامرات ، وينصحنا علماء النفس الا نقسو على الناشيء اذا رأيناه يقرأ قصة مما نسميه الادب الرخيص، لكنها مثيرة لان حوادثها تجرى بسرعة ممتعة ، بينما تسير الحياة المدرسية العادية بطيئة رتيبة . ولعل مرحلة المراهقة من الثالثة عشر الى الثامنة عشر وما بعدها هى أنسب مراحل التذوق الفنى عامة بما فيها التذوق القصصى لا سيما القصص العاطفية بسبب استيقاظ الغريزة الجنسية . وقد تكون قراءة القصص فى هذه المرحلة لونا من الوان الانطواء على النفس ، وقد يكون تعرفا على عواطفهم التى لا تزال تتبرعم بين جوانبهم .

غير ان الطفل لا يظل ذلك الكائن السلبى الذى يتلقى القصص . فهو ما يلبث أن يشارك بدوره فى عملية الابداع ، فيخترع ــ حتى فى سن مبكرة ــ القصص التى تدل على سعة خياله والتى يعتبرها البعض ــ ممن لا يدركون طبيعة الامور ــ انها من قبيل الكذب . بينما يرقب الطفل وقع ما يرويه وهو يمزج الواقع بالخيال دون أن يدرك الفاصل بينهما. ورغم أنه فى تلك المحاولات يحاول أن يرد لعالم الكبار ما سبق أن تلقاه منهم وأن يكيل لهم بنفس الكيل وانه يثبت لهم انه لا يقل عنهم موهبة ، الا انه قد يتلقى التأنيب والزجر أحيانا والسخرية أحيانا أخرى وعدم الاكتراث أوعدم التصديق وعدم الفهم أحيانا ثالثة .

وقد يستطيع ان يؤلف فى مرحلة متأخرة قصصا من خياله قد لا يبدو فيها الترابط الموجود فى القصص التى

يؤلفها من هم أكبر منه سنا لـكنها تقوم ـ وبالنسبة لسنه ـ بالوظيفة الاساسية للقصة وهى احداث انطباع أو انفعال ما . وهذه القصص التى يؤلفها الطفل قد يبوح ببعضها ـ لا سيما اذا وجد استجابة وتشجيعا ـ وقد يكبت بعضها الآخر لا سيما اذا وجد أنها لا تثير الاهتمام أو تثير السخرية ، لـكنها تكون من الوضوح أحيانا بحيث تثير انفعاله ، ولا شك انه يؤلفها من مجموع خبراته ومجموع ما ترامى الى أذنيه من قصص سمعها . فاذا بلغ الاطفال سن المراهقة فان الموهوبين منهم يحاولون أن يجربوا امكاناتهم كتابة كما حاولوها فى خيالهم فى سن أصغر ، وان كان الشعر هو الذى له الغلبة فى هذه المرحلة لانه ألصق بالنفس رغم انه اكثر قيودا ـ فيما يبدو ـ من القصة القصيرة . ومع ذلك فللقصة القصيرة عشاقها ، لانها بدورها أقرب الفنون الادبية الى القصيدة ، واقرب بطبيعتها الى تناول ما يمر به المراهق من أزمات عاطفية ، حيث ان القصة القصيرة ـ فى مقابل الرواية ـ هى فن الفرد المأزوم ، ولذلك كانت أقرب الاشكال الادبية ـ بعد الشعر ـ الى المراهق قراءة أو كتابة ، وهو يستكشف العالم ويتلمس موطىء قدميه فيصطدم بما يجد من هوة بين أحلامه وواقع حياته،ويجد فى القصة القصيرة خير مجال لمعالجة ما يمر به من أزمات نفسية وعاطفية وربما اجتماعية. ولهذا يتميز معظم ما يكتب فى هذه المرحلة من قصص بأنه يكون أقرب الى أدب الاعتراف ، فيه المباشرة والتقريرية وتضخيم العواطف والانفعالات وربما سادته مسحة من الحزن المبالغ فيه .

وكما تكون القراءة لونا من الوان الانطواء فى هذه المرحلة ، أو محاولة خلق الصلة بالمجتمع عن طريق غير

مباشر ، فان الكتابة الفنية ـ شعرية كانت أو قصصية ـ قد تكون كذلك أيضا . وهو انطواء ـ فى كثير من الاحيان ـ يكون أشبه بحالة التكون الجنينى . اذ ما يلبث الناشىء ـ ومن خلال مدرسته التعبيرية قراءة وكتابة ـ أن يتلمس طريقه ويتعرف على ما يتجنبه وما يطرقه من موضوعات وأساليب . وتتدخل فى كتابة القصة ـ الى جوانب العوامل النفسية ـ عوامل اجتماعية واضحة كأن تكون هبة يتميز بها بين أقرانه ، فتصبح لونا من الهواية التى ينفق فيها وقته وربما ماله ، ولا تتدخل العوامل الاقتصادية ـ أى أن يكون الادب أحد مصادر الدخل ـ آلا فى مرحلة أكثر تأخرا من ذلك .

وبينما لا يواصل الكتابة الفنية الا قلة من الناشئين فان عددا أكبر يواصل القراءة ، ففى هذه السن تتكون عادات القراءة والكتابة . بينما تنصرف الاكثرية فى مجتمعنا ـ على الاقل ـ عن كل من القراءة والكتابة الى حاجات الحياة التى تبدو لهم أكثر عملية، وكأنه لا سبيل الى الجمع بينهما .

***

وللقصص المكتوبة للأطفال شروطها الخاصة الى جانب الشروط العامة للقصة القصيرة ، ويمكن ايجاز بعض هذه الشروط كما أوردها الاستاذ أحمد نجيب فى كتابه « فن الكتابة للأطفال » وذلك على النحو التالى :

ا ـ للكتابة للأطفال باللغة العربية قضاياها الخاصة أهمها قضيتا الشكل واستخدام العامية والفصحى .
وفيما يتعلق بالقضية الأولى فمن المستحسن أن تكون قصص الاطفال مضبوطة الشكل حتى يتعود الطفل

النطق العربى السليم ، ولكن لما كان الشكل لدى المبتدىء يعرقل الانطلاق فى القراءة وبالتالى يعرقل الاستمتاع بالقصة ، فمن المفضل انتقاء عبارات تحتاج الى أقل قدر ممكن من الضبط . وفى المراحل المتقدمة يمكن أن يقتصر الشكل على الحروف التى يحتمل أن يخطىء الطفل فى قراءتها .

أما القضية الثانية المتصلة بالثغرة التى تفصل بين العامية التى يسمعها الطفل فى بيئته والفصحى التى يجب أن يقرأ بها ، فان الوسيلة للتغلب على ذلك هواستخدام ما يعرف باسم « القاموس المشترك » أى الكلمات أو التعبيرات الفصحى ولكنها مألوفة التداول على ألسنة الناس مثل « الدكان ـ الحصيرة ـ يبوس ..

٢ ـ أن تثير الفاظ القصة وعباراتها الصور البصرية والاشياء المتحركة الملموسة . وكلما كان الطفل أصغر ، كان اقتراب الكلمات من الماديات وابتعادها عن المجردات أفضل .

٣ ـ الاقرب الى الاطفال ـ وبخاصة الصغار منهم ـ استعمال التكرار للتأكيد، فنقول :كانت الحجرة واسعة واسعة ، بدلا من قولنا : كانت الحجرة واسعة جدا . كما ان استخدام أصوات الحيوان والحديث على لسانه فى القصة يضفى عليها جوا محببا الى نفس الطفل ، سواء كانت هذه القصة مسموعة أو مقروءة .

٤ ـ اختيار العناوين والاسماء فى القصة له مفعول السحر فى نفوس الاطفال ، وخاصة اختيار اسم البطل وعنوان القصة . ومن عوامل نجاح هذا الاختيار اتفاق الاسماء والعناوين مع مراحل نمو الاطفال . فنختار أسماء الحيوانات والطيور فى المرحلة التى يهتم فيها

بمثل هذا النوع من القصص . وفى المرحلة التى يسميها علماء النفس مرحلة الاختيار الحر نختار عناوين قصص تناسبها مثل : رحلة الى القمر ، مدينة العجائب .. وفى المرحلة التى يعجب فيها الطفل بالمغامرات نختار عناوين مناسبة مثل : مغامرات البحار العجيب ـ صراع الابطال ـ مغامرات الشاطر حسن .

ـ ٢ ـ

وإذا كانت القصة كظاهرة انسانية نشاطا ينشأ بالضرورة ويتطور منذ طفولة الانسان ، فانها كذلك ظاهرة انسانية وجدت منذ وجدت المجتمعات الانسانية المبكرة لتلبى ـ كما لاتزال تلبى حتى اليوم ـ حاجات نفسية واجتماعية وربما جمالية فى ذلك الوقت . فهى تفسر كثيرا من الظواهر الطبيعية التى تحيط بالانسان ، وتجيب على كثير من أسئلته التى كان على الفلسفة أن تجيب عليها فى مرحلة أكثر تأخرا ثم كان على العلم أن يجيب على كثير منها فيما بعد . ونحن نطلق عليها اليوم اسم الاساطير والخرافات ، لكنها لم تكن كذلك بالطبع فى رأيهم ، بل كانت تصل الى مرتبة العقائد . فلم تكن تعرف بعد تلك التفرقة التى نعرفها اليوم بين عالم الواقع وعالم القصة ، بل اختلط العالمان معا كما يختلط الوهم بالحقيقة فى قصص الاطفال . ولهذا لم يفرق الانسان فى المجتمعات المبكرة بين التاريخ والقصة . فكانت وقائع التاريخ تروى بعد حذف أجزاء منها واضافة أخرى تشويقا للمستمع وتلبية لحاجات نفسية واجتماعية لدى الملقى والمتلقى معا . ولم تكن القصة محددة المعالم كما هى اليوم ، ولكننا اليوم نسمى القصة التى جعلت

من الآلهة ابطالا اسطورة . والتى عنيت بالبطولة ملحمة. ووظيفة « القصة ـ الأسطورة » فى هذه المرحلة كما يرى الدكتور شكرى عياد فى كتابه « القصة القصيرة فى مصر » هو تحويل أفرادها الى كيان اجتماعى واحد ، فهى تعمل على تماسكهم كعمل الاسمنت فى البناء بحيث تصبح لجميع أفراد مجتمع ما ايدلوجية واحدة تربط بينهم . وهناك اربع نظريات لنشأة الاسطورة :

نظرية التفسير الدينى ويرى أصحابها ان الاساطير فى أصلها قصص دينية ورد ذكرها عند كل شعب فى كتبه الدينية وهذا هو سبب تشابهها عند مختلف الشعوب .

ثم نظرية التفسير التاريخى وخلاصتها ان أبطال الاساطير كانوا فى الاصل بشرا حقيقيين قاموا بأعمال عظيمة ثم نسج حولهم الخيال الشخصى على مر القرون قصصا رفعتهم الى مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة .

ثم نظرية التفسير الرمزى وترى ان الاساطير ان هى الا طريقة رمزية للأفكار الدينية أو الاخلاقية أو الفلسفية ثم فقدت مع مرور الزمن معناها الرمزى واحتفظت بالمعنى الروحى .

ثم النظرية الطبيعية التى تقول ان الاساطير نشأت تفسيرا لظواهر الطبيعة التى يخافها الانسان البدائى ويعجز عن تفسيرها كالصواعق والرعد والبرق .

أما الملحمة فقد عبرت عن فردية جامحة ، تمجد القوة ولا تضمر احتراما كبيرا للآلهة . لكنها ـ فيما نرجح ـ احتفظت بالشىء الكثير من منطق الاسطورة الذى يقوم على الربط بين الحوادث على أساس انفعالى

لا على أساس عقلي . من هذا نعرف ان الملحمة استغلت الاسطورة فى صياغة فنية أساسها انه ـ كما يقول لاسل أبروكرومبى ـ ان الرجل الفاضل ـ كما عند هوميروس مثلا ـ هو الرجل ذو القوة الفردية النشيطة القادرة على أن تفرض نفسها والرجل الشرير هو النكرة الخائب ، وربما كان هو الرجل القبيح أيضا .

اما قصص الخوارق أو الحكايات الخرافية Legendes فهى القصص المنسوجة حول الكائنات ذات القوة الخارقة فيما يظن العامة مثل الجان وحكايات السحر، وهى بقايا معتقدات تصل فى تاريخها الى أقدم العصور.

وأول شيء يسترعى نظرنا فى قصص الخوارق ـ كما ترى الدكتورة نبيلة ابراهيم فى كتابها « اشكال التعبير فى الادب الشعبى » ـ هو اتجاهها الاخلاقى ، فهى تكافىء الخير بخيره والشرير بشره . ولكن ذلك لا يتحقق فى كل القصص . فالاميرة التى نامت مائة عام ، والامير الذى جاء ليوقظها ويتزوج بها ، لم يقدما أعمالا خيرة يكافآن عنها ، كما انهما لم يظلما فى الحياة حتى يرفع مبدأ العدالة عنهما الظلم . ولا يفسر ذلك الا ميل الانسان الى كل ما هو عجيب سحرى من ناحية وان قصص الخوارق لا تصور علاقة الانسان بعالمنا الخارجى فحسب وانما تصور كذلك صراعه مع عالمه الداخلى من ناحية أخرى .

والبطل فى قصص الخوارق تنقصه تجربة البعد بينه وبين العالم المجهول ، كما انه لا يقابل شخوص هذا العالم مقابلة المتعجب ، انما يقابلها مقابلة المساوم فى سبيل الوصول الى مآربه . كذلك تميل شخصيات قصص الخوارق الى التسطيح ، فهى أشكال بلا أجساد،

«كأنهم يعيشون بلا واقع داخلى ولا عالم يحيط بهم . فاذا حدث الحكاية الخرافية ان البطل جلس يبكى فهى لا تفعل ذلك لـكى تنقل الينا حالة نفسية . وانما تتخذ من ذلك وسيلة للاستمرار فى السرد وادراك الهدف . فما ان يفعل البطـل هـذا حتى تظهر له الـكائنـات المساعدة ، فتأخذ بيده لـكى توصله الى هدفه. والبطل لايمتلك ـ نتيجة لهذا الاسلوب التسطيحى ـ طاقة من الذكاء وانما يمتلك الموهبة المقدرة له من قبل ، ومن خواص هذه الموهبة انها مؤقتة وليست دائمة ، تظهر فى فترة الازمات التى يمر بها البطل ثم تختفى بعدذلك. ويندرج تحت هـــذا الاسلوب التسطيحى فى الحكاية الخرافية اختفاء الابعاد الزمنية . حقا انها تصـــور شخوصا مسنة واخرى صغيرة السن ،وتحكى عن الاخ الاكبر والاخ الاصغر ، ولـكنها لا تصور أناسا يعيشون فى الزمن ، بمعنى أنهم يهرمون ويعيشـــون المـــاضى والمستقبل . فالاميرة تنام ثم تصحو وهى لا تزال شابة جميلة وكأنها لم تـكبر يوما واحدا » .

هـــــذا الى أن قصص الخوارق تجريدية لا تعرف شخصياتها الظلال بل هذا غنى وذاك فقير كما فى قصة ســندريلا ، وهــذا حسن الحظ وذاك سىء الحظ ، وشاب ومسن ... الخ .

ويـنــدرج الاسلوب الانعزالى تحت نزعة التجريد . فالبطل منعزل عن الزمان والمكان وعن الاهل والاقارب. كما انه يسمو فوق الواقع الداخلى والخارجى ، فلا يحس بالتعب ، ولا عواطف الغضب أو الثورة ..

أما الخرافة Fable فهى قصة قصيرة ترمز الى معنى مستتر له طابع تعليمى تخفيه وراء رواية حادثة

وقعت لشخصياتها التي عادة ما تكون من الحيوان أو الطير أو النبات ، فيفيد القارىء من النصيحة دون أن يشعر بوجود الناصح واستعلائه على نحو ما نجد فى قصص كليلة ودمنة الهندية الاصل أو خرافات أيسوب الاغريقى . فالمغزى فى الخرافة هو تحذير مستتر تجنبا لعنف الصراحة أو حبا فى الطرافة والفكاهة . ولهذا فان تأليف الخرافة يتطلب :

١ ـ حجمها الصغير .

٢ ـ تناولها حادثة واحدة غير معقدة قائمة بذاتهـا (فلا تشحن بكثير من التفاصيل أو يستطرد فيها الى شىء من الملابسـات) .

٣ ـ طبيعة الشخصيات المتخيلة فيها (حيوان أو طير وأحيانا نبات) .

٤ ـ طابعها الذى تسوده روح الفكاهة .

٥ ـ المغزى التعليمى .

وينبغى أن يكون المغزى من الوضوح وقوة الارتباط بالقصة والاعتماد عليه بحيث يضطر كل قارىء أوسامع أن ينتزع موضوع العبرة منه دون تردد أو شك ، كما ينبغى العناية بعرض الحيوانات أو الشخصيات المتخيلة وحسن الانتباه الى خصائصها الطبيعية وصـفاتها المتعارف عليها بين الناس : فالثعلب ينبغى أن يكون دائما مكارا ، والارنب جبانا ، والاسد جسورا ، والذئب قاسيا ، والثور قويا ، والحصان مختالا ، والحمار صبورا أو غبيا ... الخ .

(القصص الحكيم للفيلسوف ايسوب ترجمة مصطفى السـقا وسعيد جوده السحار ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ، مقـدمة الاصـل الانجليزى ص ١٩ ـ ٢٠) .

ثم ظهر القصص الدينى بأنواعه المختلفة . ويقسمه الدكتور محمد أحمد خلف الله فى كتابه « الفن القصصى فى القرآن الكريم » الى ما هو تاريخى أى الذى يدور حول الشخصيات التاريخية كالانبياء . ومنه ما هو تمثيلى وهو الذى لا يقصد بأحداثه الا الايضاح والشرح والتفسير ولا يلزم ان تكون أحداثه حقيقية لان المقصود به ضرب المثل . ثم اللون الأسطورى ويرى ان القصة بنيت فيه على اسطورة من الاساطير، ويقصد منه فى الغالب تحقيق غاية علمية او تفسير ظاهرة وجودية ، أو شرح مسألة استعصت على العقل . والقصص الاسطورى لا يقصد لذاته وانما يتخذ على أنه وسيلة وأداة .

وهكذا نجد ان القصة ظاهرة انسانية صاحبت البشرية ـ وتصاحب الانسان ـ منذ طفولتها .

القصة القصيرة في التراث العربي

على ضوء ادراكنا ان القصة القصيرة تتطور شأنها فى ذلك شأن مبدعها الانسان ، وانها مرت فى مراحل متعددة ، وانها تلبى حاجات اجتماعية ونفسية عند الانسان منذ طفولته كفرد ومنذ طفولته كمجتمع بدائى، حق لنا أن نبحث عن هذا الشكل الادبى فى تراثنا العربى ، قبل أن نتعرض له كما عرفناه أخيرا من الغرب

فلست من أنصار القول ان القصة القصيرة ولدت فى الغرب عندما قدم ادجار آلان بو الامريكى أفضل محاولاتها المبكرة فى النصف الاول من القرن التاسععشر ثم ارسى دعائمها وطورها دى موباسان الفرنسي في النصف الثانى من ذلك القرن نفسه ، فلم تعد قاصرة على قصص الرعب بل أصبحت تتناول شريحة مختارة من حياة الانسان العادى فى لحظة من لحظات حياته . ثم أدخل عليها تشيكوف الروسى تطورات جديدة فى النصف الاول من القرن العشرين .

فالقصة القصيرة بهذا المعنى الغربى ليست الا مرحلة من مراحل تطورها كما أوضحنا . والا قلنا ــ كما عبر أحد نقادنا ــ ان القدماء لم يكن لهم بيوت يسكنونها ، ولا أثواب يرتدونها ، أو طعام يأكلونه لان بيوتهم

واثوابهم وطعامهم مختلفة عن مثيلتها فى الوقت الحاضر. ان هذا لا يختلف قط عن قولهم ان العرب لم تكن لهم قصة ، بل الثابت ـ كما سنعرف ـ ان فن القصة الاوربى تاثر بفن القصة العربى .

ويسلم البعض بان العرب عرفوا القصة ، ولكنهم لم يعرفوها الا منذ ترجم ابن المقفع كتابه «كليلة ودمنة» فى مطلع القرن الثانى الهجرى . وعلى رأس هؤلاء المستشرقين ارنست رينان الذى يعلل ذلك بسببين رئيسيين : أولهما ان العقل السامى يميل بطبيعته الى التجريد ولا ينزع الى التجسيم ، وثانيهما أن البيئة الصحراوية التى عاش فيها العرب لم تكن غنية بالمناظر المتنوعة ، فلم تمنحهم المخيله المبتكرة التى تتوافر للغربيين . وقد ردد هذا الكلام ـ أو قريبا منه ـ بعض كتاب العربية ، ولعلهم متاثرون برأى هؤلاء المستشرقين مثل عبد العزيز البشرى فى كتابه «المختار» ، وأحمد أمين فى فجر الاسلام ، والعقاد فى الفصول ، وتوفيق الحكيم فى زهرة العمر . فهؤلاء اتفقوا ـ ولتعليلات مختلفة ـ على أن العرب لم يعرفوا القصة الا فى عصور متأخرة كالعصر العباسى .

وهؤلاء المعترضون يأخذون على القصة العربية القديمة انها كانت أقرب الى الخبر أو التاريخ وبالتالى أقرب الى الواقع بينما هى اليوم لها وجودها المستقل عن الواقع وان كانت مستمدة منه . ولكن ذلك لم يكن حال القصة العربية فقط بل هو حال كثير من الفنون الاخرى وأبرزها الفن التشكيلى الاغريقى فالاوربى. فقد كان هذا الفن حتى عصر النهضة يقاس بمدى دقة انطباقه على الواقع المأخوذ عنه ، ودوره ينحصر فى

اختيار هذا النموذج دون ذاك . ومن هنا رأى افلاطون ان الفن هو تقليد التقليد، باعتبار ان الواقع الذى ياخذ عنه الفن ويقلده ليس الا تقليدا لما فى عالم المثل . فاذا صور أحد الرسامين مقعدا فانه يقلد هذا المقعد ، والمقعد بدوره ليس الا تقليدا للمقعد الموجود فى عالم المثل . وقد قطع الفن التشكيلى الحديث صلته المباشرة بفكرة التقليد ، وترك هذه المهمة لآلة التصوير ، وطرق ميادين لا تستطيع أن تسجلها آلة التصوير كهواجس الانسان الداخلية وتناقض مشاعره . ومع ذلك فان أحدا لا يجرؤ على الغاء كل ما رسم من لوحات وما نحت من تماثيل قبل عصر النهضة من تاريخ الفن. «فالقصة ــ الخبر» أو « القصة ــ التاريخ » شبيهة تماما « باللوحة ــ الواقع » ، كل منها مرحلة من مراحل الفن الذى تنتمى اليه .

ومحاولة التغلغل فى نفسية الشخصيات لا ينعدم فى القصص القديم لكنه يضؤل الى حد كبير بحيث لايكاد يقوم بدور البناء القصصى ، بينما قد نصل فى القصة الحديثة الى الطرف المقابل أى الى قصة المونولوج حيث تكاد الحركة الخارجية للشخصيات تنعدم لتحل محلها حركتها الداخلية . ولا شك ان هذا التطور يرجع الى عوامل كثيرة لعل من أهمها انتشار الطباعة ، فالحكاية القديمة ــ قصيرها وطويلها ــ تعتمد على الرواية الشفاهية أكثر مما تعتمد على الكلمة المقروءة . وهو عكس الوضع بالنسبة للقصة الحديثة . ومن الواضح ان رواية التحركات الخارجية لابطال القصة مشافهة أمر ميسور بينما يكاد يتعذر بالنسبة لتتبع الخلجات النفسية ، وهو ما تتحمله الكلمة المكتوبة أو المقروءة . فالقصة الحديثة ــ كالشعر الحديث ــ موجهة أساسا

الى القارىء ، بينما الحكاية القديمة ـ كالشعرالعمودى ـ موجهه اساسا الى السامع . ولعله لهـذا السبب ارتبط ظهور القصة الحديثه بانتشار التعليم من ناحية أى القدرة على القراءة ، وأدوات النشر لاسيما الصحافة من ناحية أخرى أى انتشار الكتابة . لهـذا فعندما نحدد خصائص القصة ـ قديمها وحديثها ـ علينا أن نقوم بمهمتين : مهمة تحديد خصائص القصة القصيرة عامة بحيث نفرق بينها وبين الأشكال الأدبية الاخرى بقدر الامكان ، والثانيه أن نفرق تفرقة أخص بين الحكاية القديمة والقصة القصيرة الحديثة . ويمكن لهمتنا الا تقف ... فنقوم بتفرقة أدق بين القصص القصيرة فى مختلف المدارس الادبية بل بين قصص كاتب وكاتب حتى نصل الى التفرقة بين قصة وقصة لكاتب واحد .

وهـذا التطور الجوهرى فى القصة ـ وفى الفنون بوجه عام ـ مماثل لما وقع فى مجال العلوم على أثر ما أدخل من تطورات على اختراعى المقراب والمجهار أو التليسكوب والميكرسكوب ، مما كشف عن عالم أبعد من متناول الحواس الانسانية ، فلم يعد الفنان ـ كما لم يعد العالم ـ يقنع بما تصل اليه تلك الحواس ، بل مضى ـ كل بطريقته ـ يستكشف مادق أو نأى عن حواس الانسان . ويبدو ان المدرسة القصصية المعاصرة فى فرنسا ـ والتى تعرف بالمدرسة الشيئية ـ تحاول العودة الى أساليب القصة القديمة وان كان فى صورة متطورة ، فهى تدعو الى الاقتصار على تتبع الاشياء ورصد الحركة الخارجية للشخصيات القصصية دون اسقاط انسانيتنا على الوجود ، متأثرة فى ذلك بأسلوب السينما حيث لا مجال لتعرف المشاهد على أبطاله الا

من خلال حركتهم وما يحيط بها من أشياء لها دلالتها.

بهذا الفهم نستطيع ان نعلن أن تراثنا العربى عرف « القصة ــ الخبر » او « القصه ــ التاريخ » . كما عرف النادرة أو الحكايه الشعبية ، وقصص الحيوان، والقصة الفلسفية . والمقامة التى بدت فيها بل طغت عليها الصفة الفنية ... بل لقد عرف التراث العربى المجموعات القصصية التى تمتاز عن كثير من مجموعاتنا المعاصرة بأنها كانت تتدرج تحت موضوع واحد مثــل كتاب البخلاء للجاحظ المولود عام ١٦٠ هجرية والمتوفى عام ٢٥٥ هجرية . والمكافاه وحسن العقبى لاحمد بن يوسف المتوفى عام ٣٣٩ هجرية . والفرج بعد الشــده للتنوخى المولود عام ٣٢٧ هجرية والمتوفى عام ٣٨٤ هـ. ومصارع العشاق لابن السراج المولود عام ٤١٧ هـ . والمتوفى عام ٥٠٠ هـ . بل ان بعض هذه الــكتب مبوب يجمع فى كل باب مجموعة قصصية تحت موضوع واحد اكثر تحديدا . فأحمد بن يوسف الذى كان كاتبا فى خدمة الطولونيين بمصر ينقسم كتابه الى ثلاثة أبواب : المكافأة على الحسن ــ فالمكافاة على القبيح ، واخيرا حسن العقبى .

فان لم تكن القصص تتدرج تحت موضوع واحد فقد حرص مؤلفوها أو جامعوها على ان يربطوا بينها برباط فنى على نحو مانجد فى قصص ألف ليلة وليلة فــكلنا يعرف قصة الملك شهريار ــ الذى اكتشف خيانة امرأته له مع عبد اسود فجعل يتزوج كل ليلة بعروس يقتلها فى الصباح انتقاما ممن خانته وحتى لا يعطيها فرصــة لخيانته ، الى ان تطــوعت شهرزاد لانقاذ بنات جنسها واحتالت على الملك بأن تبدأ كل ليلة قصة لا تتمها الا

فى اليوم التالى ، وهكذا ارتبطت قصص هذه المجموعة بهذا الخيط الفنى ، وهو ما يعرف بالقصة الاطار ، مما اعتبره المحاولات المبكرة لما تطور فيما بعد الى ما يعرف اليوم بالرواية .

واذا كانت ألف ليلة وليلة قد نقلت بعض أصولها عن الفارسية أو الهندية. فهناك السير الشعبية التى حفل بها الأدب العربى مثل : سيرة الهلالية،وسيرة عنترة.والأميرة ذات الهمة ، وحمزة العرب ، وعلى الزيبق ... الخ . والسيرة قالب يتأرجح بين المجموعة القصصية والرواية. لان السير فى الواقع يمكن النظر اليها كمجموعة قصصية لكنها اكثر ارتباطا مما هى فى الف ليلة فلا تجمع بينها مجرد حيلة عروس تريد ان تبقى على حياتها مع زوجها الراغب فى القتل والانتقام ، بل يجمع بينها بطل السيرة ، لهذا فالقصة التالية تستفيد — ولا نقول تنبى — من القصة السابقة . ففى سيرة على الزيبق بن حسن رأس الغول مثلا نجد انه اذا استولى الزيبق فى احدى قصصه على السيف المرصود فانه يستعمله فيما يتلو ذلك من قصص . والزيبق لايكاد ينتهى من ملعوب الا ليبدأ آخر .) والملعوب اختبار لقوة البطل وشجاعته وذكائه فى اطار الحدود الانسانية اى مع انداد له من عالم الانسان ، أما النفيلة فهى اختبار للبطل فيما وراء الحدود الانسانية حيث يلتقى بجان أو سحر أوحيوان خرافى أو أشياء مرصودة) . ولكن ولئن كان كل ملعوب وكل نفيلة لها عقدتها الخاصة بحيث تصبح قصة قصيرة مستقلة الا أنها ترتبط مع غيرها من القصص من ناحية أخرى . ثم يلتقى الزيبق بأبطال يشبهونه وان كانوا أصغر منه شأنا ويتكرر معهم ما سبق وقوعه مع بطلهم فهم تكرار للتكرار . وهكذا تتعدد القصص فى قصة

واحدة طويلة. فهناك شخصية واحدة تربط بين القصص هى شخصية صاحب السيرة ، لكنها جامدة لا تتطور حتى انها تشيخ فجأة دون تمهيد فى قصص سابقة . وجمود الشخصيات يسلبها اية خبرة فلا تحذر شرا جديدا بسبب شر مماثل وقعت فيه من قبل كأنها لا ذاكرة لها وهذا بسبب استقلال كل قصة عن الاخرى. وهذا هو سبب تعدد القصص المماثلة المتشابهة حتى اذا سرد المؤلف عددا كافيا منها وضع حدا لها . لهذا فنحن نحس ونحن نقرأ هذه السير كأنما نشاهد احد الافلام التى أنتجت فى بداية اختراع السينما حيث يبدو الفيلم مجموعة صور تقدم فى مجموعها قصة حقا ولكن كل صورة تنفرد واحدة بعد الاخرى مستقلة عما سبقها أو يتلوها .

وهناك طريقة ثالثة للجمع بين مجموعة من القصص نجدها فى الف ليلة وليلة أيضا ، تلك هى طريقة القصص المتداخلة أى رواية قصة من داخل قصة .
وهكذا نجد ان العرب لم يعرفوا القصة القصيرة فحسب بل عرفوا المجموعات القصصية وحرصوا على ان يبرروا وجودها معا ، مرة عن طريق الموضوع الواحد ، ومرة عن طريق القصة الاطار ومرة ثالثة عن طريق التداخل .

فاذا اردنا ان نلقى نظرة سريعة على الخصائص الفنية لاشهر انواع القصة القصيرة كما عرفها التراث العربى فيمكننا أيجازها فيما يلى :

أولا : القصة ـ الخبر : وهى كما قلنا تجمع بين التاريخ والفن فقائلها يحرص على تتبع مصدرها كأنما وقعت فعلا ، وقد تكون كذلك حقا ، لكن لاشك ان انتقالها من جيل الى آخر حذف منها وأضاف اليها ،

واذا وجدت أكثر من رواية تعبر عن عصرها . ومن الخطأ فى هذا المجال اعتبار أن هناك أصلا واحدا وان بقية الروايات تحريف لها . فنحن فى مجال فن ولسنا فى مجال تاريخ . ولا تخدعنا محاولة القصاص ايهامنا انه ينقل عن واقعة حقيقية . وليس حرص الراوى على ذكر مصادره الا نوعا مما يعرف بعملية الايهام بالواقع على نحو ما كان يفعل كتاب القصة الغربية فيما بعد حين كانوا يزعمون انهم وجدوا قصتهم بين مخلفات قريب أو صديق مات أو انها وصلتهم بالبريد .. الى آخر هذا الايهام بأن أحداث الرواية وقعت فعلا .

والحركة فى « القصة ــ الخبر » من الخارج فقط وقد يكون فيها شىء من الرمز ومن المعنى لكنها قلما تكشف لنا عن الخوالج النفسية لشخصياتها أوصراعهم الداخلى بين عاطفتين متناقضتين .

ولهذا يجب ان نفصل بوضوح بين فنية هذا القصص الذى يبدعه قصصى مجهول المصدر وتتداوله الاجيال أو مستند الى سلسلة الاسناد المعروفة بالعنعنة أى عن فلان عن فلان أو الذى يرويه أفراد معلومون من الرواة والمؤرخين على انه تاريخ وخبر ، وبين القصص المعاصر الذى يبدعه أفراد على أساس فنى يعى أصحابه تطوره ويحاولون أن يلتزموا خطه وان أضافوا اليه ، فلانستخدم نفس المعايير فى نقد وتقييم قصة للجاحظ فى بخلائه وأخرى لمحمود تيمور فى أحدى مجموعاته .

ثانيا : النادرة وتتميز بما يلى :

من حيث الحجم قصيرة نسبيا .

ولا يزال الاهتمام بالحركة الخارجية أكثر من الحركة

الداخلية للانسان وهو طابع معظم قصص تلك المرحلة. ثم وجود مغزى تدور حوله النادرة ، اما فى شكل نقد أو سخرية من وضع ما ، أو من نمط من انماط الشخصية واما فى شكل عظة انسانية .

وأبطالها عادة ما يكونون من الظرفاء أو السكارى أو البخلاء أو المغفلين الحمقى او الاذكياء . وتغلب علبها المفارقات التى تنتج عن الغباء أو البلادة أو الخدعة .

وهى قلما تتجه الى الخوارق . ومعظمها يختتم بلفتة ذكية غالبا ما تبعث على الابتسام . وهى سريعة الحفظ والانتشار بسبب مافيها من مفارقة وما تثيره من ضحك ولقصرها الشديد ولانها تستخدم للتشبيه أو السخرية أو التعليق على مواقف مشابهة فى الحياة الواقعية . ومن أشهر النوادر العربية نوادر جحا وابى النواس .

أما قصص الحيوان فقد تأثر فيها العرب بالتراث الادبى فى كل من الهند وفارس على نحو ما نرى فى كتاب كليلة ودمنه .

وحكاية الحيوان قصيرة بأحداثها وابطالها حيوانات تتحدث وتتصرف كالناس وتحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية وكلها تقصد الى مغزى اخلاقى .

والقصة الفلسفية عرفها العرب ولعل اهمها قصة حى بن يقظان وقد تداولها اكثر من فيلسوف مثل ابن سينا (٣٧٠ ــ ٤٢٨ هـ) وابن طفيل (٥٠٦ ــ ٥٨١ هـ) والسهروردى المقتول عام ٥٨٧ هـ . واشهر هذه القصص الثلاث قصة حى بن يقظان لابن طفيل وبطلها « حى » نشأ فى جزيرة منعزلة وكان من الذكاء بحيث استطاع أن يقوم بحاجات نفسه وفى الوقت نفسه

استطاع أن يصل الى معرفة الله ، والاتصال به ، ثم التقى برجل من جزيرة مجاورة اسمه ابسال فعلمه الكلام واكتشف ابسال ان ما وصل اليه «حى» من عقيدة هو نفسه الدين الذى يؤمن به فطلب اليه أن يكشف لأهل الجزيرة المجاورة ما وصل اليه من الحقائق العليا . غير انه لم ينجح فى ذلك فوجد « حى » و« ابسال » نفسيهما مضطرين آخر الامر الى الاعتراف بأن الحقيقة الخالصة لم تخلق للعوام لأنهم مكبلون بأغلال الحواس وعادا الى الجزيرة المهجورة .

ويقال ان هذه القصة مأخوذة من قصة سابقة بعنوان « الصنم والملك وابنته » وفيها بعض الاحداث المتشابهة كما نلاحظ انها شبيهة بقصة روبنسون كروزو لدانيال ديفو (١٦٦٠ – ١٧٣١ م) من بعض الوجوه وان لم تنطو على الجانب الفلسفى الكبير الذى انطوت عليه قصة ابن طفيل . فأحداث القصة الفلسفية وشخصياتها ليست الا رموزا الهدف منها هو تصوير القضايا الفلسفية بأسلوب درامى حتى يصبح أقرب الى الافهام من الأسلوب الفلسفى المجرد .

والذى يهمنا فى قصة «حى بن يقظان » هواستخدامه الفن القصصى فى عرضه لفلسفته على هذا النحو الاصيل الذى يبدو سابقا لزمنه بكثير . وهى كما رأينا قصة رمزية تقوم على التوفيق بين الفلسفة والدين وعلى بيان ان التأمل المحض والايمان الحقيقى طريقان يؤديان الى نتيجة واحدة هى الاتصال الوثيق بالله والاتحاد به ، وهى ثانيا تعبر عن ان حياة الروح السامية لم تخلق الا لقلة من البشر ، أما العامة فيكفيهم الايمان الساذج البسيط والاخذ بمظاهر الدين وطقوسه وشكلياته .

أما فن المقامة فلم يبدأ فى النثر العربى مكتمل البناء على النحو الذى عرفناه عند الهمذانى والحريرى ، بل ـ على حد تعبير الدكتورة بنت الشاطىء ـ أمضى طفولته الاولى فى الاساطير والحكايات الشعبية القديمة للعرب، ثم فى الروايات والاحاديث القصصية التى فسرت بها بعض أمثالهم ، حتى ظهرت فى كتب التعليم اللغوى فى القرن الثالث ، تحتال بوضع مادة الدرس فى قالب مشوق . كما ظهرت الامالى ، وأكثرها عن « ابن دريد » العالم الاديب ، وقد كانت آثار ابن دريد هى المرحلة الحاسمة التى نقلت هذا الفن من حالته التعليمية الى الفن الخالص فى العرض ، وان عادت بعد ذلك فردت الى أصلها التعليمى بعد مقامات الحريرى .

وهناك اجماع على أن بديع الزمان الهمذانى (٣٥٨ ـ ٣٩٨ هـ) الذى عاش فى القرن الرابع الهجرى وتوفى وهو فى الاربعين من عمره هو الذى وضع أصول المقامة الفنية ، ثم جاء بعده الحريرى بنحو قرن (٤٤٦ ـ ٥١٦ هـ) ثم قلدهما من بعدهما كثيرون من أشهرهم فى العصور الوسطى السيوطى المتوفى سنة ٩١١ هـ . وفى العصر الحديث اليازجى (١٨٠٠ ـ ١٨٧١م) ويتلخص موضوع المقامات فى أن راويها وهو عيسى بن هشام عند الهمذانى والحارث بن همام عند الحريرى يمر ببلد من البلاد فى بعض أسفاره فيلتقى بأديب متصعلك ، هو أبو الفتح الاسكندرانى عند الهمذانى وابو زيد السروجى عند الحريرى ، يقوم بحيلة من حيله فيعرفه الراوية بعد مشقة لاحكامه التنكر ، ثم ينتحى به ناحية بعد أن فاز الصعلوك بما استطاعته موهبته من اموال الناس فيعتذر له الصعلوك بأن الزمان لم يبق له الا هذه الطريقة لكسب القوت ، ويكون هذا الاعتذار فى أغلب

الاحيان أبياتا من الشعر تختم بها المقامة .

ولعل المقامة الابليسية من أهم مقامات الهمذانى فهى تدور على لقاء عيسى بن هشام لابليس فى واد من ودبان الجن حين ضلت منه ابل ، فخرج فى طلبها . وواضح ان هذه المقامة قد أوحت لبعض من تلاه من الادباء بأروع الاعمال الادبية لاسيما رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى.

وقد أختلف الرأى فى المقامة فالبعض يرى انه ليست لها أية قيمة قصصية وان كانت قد وضعت فى القالب القصصى . وكل الهدف الذى يرمى اليه المؤلف هو الموعظة أو النكتة أو الالغاز اللغوية والنحوية ، فالمقامة فى نظر هذا الرأى هى مجرد حديث أدبى بليغ أساسه العرض الخارجى ، والحيلة اللفظية . لكن هناك رأيا آخر يرى ان كل المقامات ليست فى مستوى فنى واحد وبعضها يكاد يقارب فن القصة القصيرة حتى بمعناها الغربى الحديث وان كانت أكثرها لا تحتوى حقا الا على زخرفة لفظية وحشد لألفاظ منتقاة وتشتمل على نسبة كبيرة من غريب الكلام .

على أية حال ، فالمقامة تتميز عن بقية الانواع الاخرى بأنها لها مؤلفا معروفا وانها وضعت خصيصا لأغراض أدبية وان الصنعة ـ وربما التطرف فى الصنعة ـ واضحة وضوحا لاريب فيه لعل أميزها ذلك السجع الذى أصبح سمة من سماتها لا ينفصل عنها .

القصة القصيرة فى الغرب

فى الوقت الذى كان فيه بوذا حيا ، وربما دون أن يحس اليونانيون بوجوده أو وجود أدبه ، كانت هناك مجموعة قصصية تشبه تلك التى ألفهـا البراهمـة فى مهاجمة المرأة : جمعها كاتب أسمه اريستيدس Aristides بعنوان قصص ميليزيه Milinicn Tales وان كان الـكتاب قـد ضـاع ، الا ان المؤرخ اليونانى هيرودت المولود حوالى عام ٤٩٠ ق.م. قد أعطانا بعض نماذج هذه القصص . كما انتشرت القصص الخرافية المعروفة باسم خرافات ايسوب ، والتى يروى معظمها على السنة الحيوان ـ كما ظهرت بعد ذلك أكثر من مجموعة قصصية لبعض الـكتاب اليونان والرومان .

وفى العصور الوسطى حدث تفاعل بين الشرق والغرب عن اكثر من طريق ، طريق التجارة ، وطريق الحروب ، ثم طريق صقلية وجنوب ايطاليا والاندلس . ونتيجـة لهذا التفاعل عرف الغرب القصص العربى وتأثر به فى بعض أنواعه .

ولماكانت الحضارة العربية قد امدت الحضارة الغربية بما سبق أن نقلته من حضارات الشعوب الاخرى لاسيما الهندية والفارسية واليونانية قبل أن تنقله أوربا عن

هذه الحضارات مباشرة ، كما أنها أمدتها بما ابتكرته هي نفسها من علوم واداب . فقد تمثلت هذه الاستفادة بجانبيها فى القصة اصدق تمثيل . فقد عرف الغرب عن طريق العربية عدة مجموعات قصصية عن أصل فارسي او هندى مثل كليله ودمنة . وقصة السندباد . وقصه برلعام ويواصف . فالنص الاصلى العربى لكليلة ودمنة ترجم الى الاسبانية مباشرة منذ عام ١٢٦١ ، ومنها ترجم الى الفرنسية . ولم يكد هذا الكتاب يعرف فى أوربا حتى اعتبر المثل الاعلى لكتب المواعظ التى تلقى على ألسنة الحيوان او الطير ، كما كثرت محاولات تقليده لا سيما فى بعض أقاصيص بوكاتشيو المعروفة باسم الليالى العشر « الديكاميرون» والتى ترجع الى منتصف القرن الرابع عشر فضلا عن المنهج العام لمجموعة هذا القصص الايطالى التى تتفق مع « كليلة ودمنة » ومع « ألف ليلة وليلة » فى انها « قصة قصص » أى قصة تبرر فى أولها تعدد ما يتلوها من قصص .

والمجموعة الثانية « قصة السندباد » مثل سابقتها هندية الاصل ، وتعتمد أيضا على خط واحد بين عدد متنوع من الاقاصيص الصغيرة . وكان الآمر بترجمة هذه المجموعة هو الامير فادريكي أخو الملك العالم الفونسو العاشر ، فنقلت الى اللغة القشتالية عام ١٢٥٣ ، بعد ترجمة كليلة ودمنة بعامين تحت عنوان « كتاب مكائد النساء وحيلهن » . وقد ترجم الكتاب الى جميع اللغات الاوروبية شعرا أو نثرا ، بل حتى بعض اللهجات فى اسبانيا مثل القطلانية . وهذه القصة غير قصة السندباد البحرى التى نعرفها فى مجموعتنا العربية « الف ليلة وليلة » ، فقصة السندباد المترجمة عبارة

عن مجموعة من الحكايات تبلغ ستا وعشرين يربط بينها
حيط يذكرنا بقصة الأخوين الفرعونية وقصة يوسف
وامراة العزيز . ذلك أن زوجة احد الملوك تراود ابنا له
عن نفسه فيعف عنها ، وتسبق هى الى الشكوى الى
الملك زاعمة أنه هو الذى راودها ، فيغضب الملك ويحكم
على ابنه بالقتل . غير ان وزراءه السبعة ينصحونه
بالتثبت من التهمه مدة سبعة أيام تتابع خلالها القصص
من زوجة الملك وهى تلح عليه فى قتل ابنه ، ومن الوزراء
وهم يذكرونه بمكايد النساء وحيلهن وخطر الانصياع
لهن . وهكذا تتعاقب الحكايات خلال سبعة أيام حتى
يسمح لابن الملك بالدفاع عن نفسه فتظهر براءته وتحل
العقوبة بجارية أبيه . وقد كان لكل حكاية من حكايات
الوزراء السبعة أثر هائل على بواكير القصص الاوروبى
فى عصر النهضة . ولعل أهم آثارها كان على مجموعه
بوكاتشيو « الليالى العشر » والتى سبق الاشارة
اليها ، وان كانت هذه أكثر امعانا فى الاباحية وأقرب
الى الادب المكشوف ، فالطابع الخلقى الوعظى هو
الغالب على المجموعة المترجمة عن العربية .

أما ثالث المجموعات القصصية الهامة التى ترجمت
عن العربية فهى القصة الصوفية « برلعام ويواصف »
وهى أيضا من مصدر هندى قديم ، قدر لها كذلك
نصيب كبير من الذيوع العالمى حتى أنها كانت تعتبر من
كتب المواعظ والامثال التى استخدمها الوعاظ البوذيون
والمسيحيون والمسلمون واليهود على التعاقب . واصل
هذه القصة يدور حول ترجمة حياة بوذا وتوبته بالمعنى
الصوفى أى التحول الفجائى من حياة الملك والترف
والمتع الدنيوية الى الزهد فى الدنيا والانقطاع للتعبد
الصوفى . وقد أصبحت هذه القصة أساسا لقصص

وقطع مسرحية كثيرة دينية الطابع منـذ تناقلها حتى مشارف العصر الحديث .

الى جانب ذلك عرف الغرب قصصا من ألف ليلة وليلة مثل قصة الجارية تودد التى طبعت ترجماتها الاسبانية والبرتغالية عشرات الطبعات ابتداء من عام ١٥٢٤ . وبلغ من شعبية هذه الحكاية وذيوعها فى الادب الاسبانى أن عمد الى نقلها الى خشبة المسرح أعظم من عرفتهم اسبانيا فى عصرها الذهبى وهو لوجى دى فيجا Loge de Vega (١٥٦٢ ـ ١٦٣٥) تحت عنـوان « الجارية تيودور » .

وفضلا عن المجموعات القصصية الهندية والفارسية التى نقلها الغرب عن الترجمات العربية ، نقل الغرب ألوانا أصيلة من الادب القصصى العربى ، ومن الاخبار التى تمتزج فيها الرواية التاريخية بتفاصيل أضافها خيال القصاص . وقد كان من الطبيعى أن تنتقل الى الاندلس كل هذه الالوان القصصية منذ عصر مبكر فيما انتقل اليها منذ الفتح من عناصر الثقافة العربية فى الشرق .

ولعل أهم ما عرفه الغرب من هذه الفنون القصصية العربية هو فن المقامة ، وتنبه الدكتورة سهير القلماوى فى بحثها القيم الذى نشرته لها هيئة اليونيسكو بعنوان أثر العرب والاسلام فى الفن القصصى فى النهضة الاوربية الى أن فن المقامة فى الاندلس لم يجمد فى القوالب الشرقية ، وانما تطور تطورا سليما ، اذ تحرر من فيقهة اللغويين المتكلفة ، بحيث انتهت المقامة فى الاندلس الى عكس ما انتهت اليه فى الشرق تماما . ففى الشرق انتهت الى مايشبه التمارين اللغوية المحضة وفقدت ذلك الخيط

الذى كان يربطها بالفن القصصى الحقيقى ، أما فى الغرب فاصبحت لونا من الوان القصه لاجتماعية النقدية وان لم تتحرر من بعض القيود التقليديه مثل الاسلوب المسجوع . ويشير مؤرخو الادب الاسبانى الى امكان تاثير هذا الفن فى مولود جديد فى الادب القصصى الاسبانى هو المعروف باسم القصة « البيكارسيه » وأقرب ترجمه عربية يمكن ان تكون لهذه القصص هو قصص الشطارة حيث نرى الشاطر « البيكار Alpekar » أشبه ما يكون ببطل المقامة . فهو فى الغالب شخص من أصل وضيع ويعيش فى بيئة قاسية يعانى من الام الجوع والبطالة . غير انه يستعين عليها بالحيل والمكر وخداع البسطاء والسذج وكأنه ينتقم من ذلك المجتمع الذى لايحترم الا الاغنياء والاقوياء . فهو يسخر منه ويحتال عليه ما وسعه ذلك . وتشير الدكتورة سهير القلماوى الى فرق جوهرى بين الفنين ، العربى . والاسبانى فى الناحية الاسلوبية . فقد بدأت القصة البيكارسية فى اسبانيا تعبيرا تلقائيا شعبيا ساذجا . ثم اتجهت بعد ذلك الى التأنق والزخرف اللغوى والاهتمام بالصياغة ، على عكس المقامة — على الاقل فى الاندلس كما سبق أن اشرنا — التى بدأت مزيجا من القصص الشعبى والتفنن اللغوى . ثم غلبت عليها الزخارف اللغوية حتى أحالتها الى قوالب جامدة صماء ، لكنها فى الاندلس عادت الى مصادرها الشعبية الاصيلة لاسيما فى العصور المتاخرة . فاولت أعظم جانب من اهتمامها الى تقديم صور من حياة المجتمع الشعبى واتجهت الى التعابير العامية السوقية ؛ وكسبت بذلك فى المضمون ما فقدته فى الشكل .

الى جانب المقامة كانت هناك القصة الفلسفية التى

كان للعرب فضل ابتداعها وكان لها أثر كبير على التفكير الاوربى مثل قصه « حى بن يقظان » . والذى يهمنا فى هذه القصه هو استخدام الفن القصصى لعرض وجهة نظر فلسفية على هذا النحو الاصيل الذى يبدو سابقا لزمنه بكثير حتى ان أحد العلماء الاسبان وهو منندث بيلايو الذى درسها فى كتابه « أصول الروايه » يصفها بأنها اعظم اثار الادب العربى أصالة وتفردا . وقد كانت أول ترجمة الى اللاتينيه لهذه القصة فى أكسفورد عام ١٦٧١ م . للعالم الانجليزى « ادوارد مدكوك » .

كذلك لابد من الاشارة الى كتاب « مختار الحكم ومحاسن الكلم » للكاتب المصرى ابى الوفاء مبشر بن فاتك الذى توفى حوالى عام ١٠٧٨ — ١٠٨٨ م . وكان من أعيان مصر الفاطمية فى عهد الظاهر والمستنصر، وقد كان هذا الكتاب من بين الكتب التى أمر بترجمتها الى اللغة الاسبانية الملك الفونسو العاشر فى منتصف القرن الثالث عشر . فالى جانب مادة الكتابة الفلسفية، تضمن الكتاب قدرا كبيرا من الامثال والحكم والقصص ذات المغزى الفلسفى ، كانت من الاسس التى قام عليها جانب عظيم من القصص الاسبانية والاوربية ذات المغزى الدينى أو الفلسفى أو الصوفى .

ولتتبع أثر هذه القصص العربية فى الادب الاوربى باستفاضة يمكن الرجوع الى كتاب العقاد : « أثر العرب فى الحضارة الاوربية » وكتاب د . عبد الرحمن بدوى « دور العرب فى تكوين الفكر الاوربى » والفصل القيم للدكتورة سهير القلماوى الذى سبقت الاشارة اليه .

انما يكفى أن نشير الى مجموعة القصص المعروفة باسم « الديكاميرون » أو الليالى العشر للكاتب الايطالى

جيوفانى بوكاتشيو (١٣١٤ - ١٣٧٥) فالتأثر فيهما واضح ببعض المجموعات القصصية المترجمة عن العربية شكلا ومضمونا ، فالذريعة التى اتخذها المؤلف لحكاية قصصه المائة هو أن وباء اجتاح مدينة فلورنسا ففتك بحوالى نصف سكانها ، فرأت عشر شخصيات ، أن يفروا من هذا الوباء ويلوذوا بعزلة بهيجة فى حدائق أحد القصور حيث حاولوا انتزاع أنفسهم من الحاضر الرهيب المظلم بأن يتناوبوا روايه قصص تنسيهم هول الطاعون . وهكذا اخذ كل منهم يروى قصة كل يوم ، فكانت الحصيلة عشر قصص يوميا ، ومائة قصة خلال الايام العشرة . مما يذكرنا بطريقة الربط بين المجموعات القصصية فى كل من كليلة ودمنة ، والف ليلة وليلة . هذا من ناحية الشكل . أما التفاصيل فان هناك قصصا كثيرة فى مجموعة بوكاتشيو مصدرها عربى وان كانت يد الاديب الماهرة قد تصرفت فيها وجعلتها فى قالب أوربى أو ايطالى . ويتردد فى القصص مثلا اسم صلاح الدين الأيوبى . واسماء غيره من الحكام العرب والمسلمين مما يدل على أثر الاتصال بين الشرق والغرب فى الادب وان التشابه الموجود فى بعض قصص الديكاميرون والقصص العربية ليس مجرد صدفة ، بل نتيجة من نتائج هذا الاتصال . ولعل من أهم أوجه هذا التشابه الالحاح على مكايد النساء وخياناتهن فى قصص بوكاتشيو .

وبظهور القوميات فى أوربا ونمو لغات هذه القوميات أصبح لكل شعب من هذه الشعوب قصاصه وقصصه . ولسنا نريد أن نحشد حديثنا بتفاصيل تاريخية عن كتاب القصة القصيرة ومجموعاتهم القصصية لدى كل شعب من هذه الشعوب . انما يكفى أن نقف أمام ثلاثة من أهم من طوروا القصة القصيرة واشاعوا

مفهومها الحديث ، وهم ادجار آلان بو الامريكي والذى عاش فى النصف الاول من القرن التاسع عشر. وجى دى موباسان الفرنسي والذى عاش فى النصف الثانى من ذلك القرن نفسه . وانطون تشيكوف الروسى الذى عاش فى الفتره نفسها تقريبا .

أما أدجار آلان بو ، فقد أطلق عليه بحق « أبو القصة القصيرة » على الرغم من أن مختلف الوانها كان مطروقا من قبل ، وذلك لانه هو الذى صاغها فى شكلها الحديث، بالاضافه الى ما ظفرت به على يديه من الناحية النظرية، فعالج مشكلاتها وطرق تناولها فى كتاباته النقديه ، وبخاصة فى مقاله الذى يدرس فيه قصص معاصره هوثورن ، حيث يركز نظريته فى القصة ، بل يمنح نفسه سلطه التشريع فيما ينبغى أن يقوم عليه انشاؤها من مبادىء واسس جمالية كان لها اكبر الاثر فى تطورها من بعده .

فادجار آلان بو ، يعلن فصل القصة عن جانبين طالما ربط — وما زال يربط الكثيرون بينها وبينهما — فهو يفصل القصة عن الاخلاق ويرفض أن تستهدف الدرس والتقويم ومع ذلك فهو لايرى بأسا أن يكون الدرس خافيا مستورا فى أعماق القصة وبمعنى آخر فهو يرفض الاسلوب التقريرى المباشر فذلك هو أسلوب الواعظ أو كاتب المقال . ثم هو يفصل العمل الفنى عن الواقع ، فيرى ان مطابقته له عيب جسيم ، وبقدر ما يبعد وجه الشبه بينهما تعلو قيمة العمل من الوجهة الفنية .

ومعيار العمل الفنى عند ادجار آلان هو الاثر الذى يحققه ، فالقصاص الحاذق هو الذى يفكر بعناية وروية قبل بدء الكتابة فى اثر واحد محدد يوقعه فى نفس

القارىء ، ثم يبتكر الاحداث ويرتبها على خير وجه ليحقق بذلك الاثر . واول جمله فى القصة ينبغى أن تتجه نحو تحقيق هذا الاثر والا احفق الكاتب فى خطوته الاولى ، وينبغى الا تستخدم كلمة لا تعين بطريقه مباشرة أو غير مباشره على بلوغ الهدف المنشود . فوحدة الاثر اذن مبدأ آمن به بو ايمانا راسخا حتى انه اعترض من الناحية الفنية على القصة الطويلة لان طول القصة يقتضى التوقف عن قراءتها من وقت لاخر ، وفى ذلك ما يشتت وحدة الاثر ويدمرها ، فيحرم القصة تلك القوة التى تنشأ من قراءتها قراءة متصلة. واذا صح التجاوز عن وحدة الاثر فى القصه الطويلة لتعذر ذلك ، فانها فى القصة القصيرة أمر جوهرى لا غناء عنه ، وفى قصرها أكبر ما يعين على تحقيقه ، ويحدد بو فترة بين نصف ساعة وساعتين هى التى ينبغى أن تستغرقها قراءة قصة قصيرة ، يسيطر خلالها الكاتب على روح القارىء ، ويستطيع أن يحقق أثره أيا كان على أكمل وجه .

وفى حيز القصة القصيرة المحدود يتوقف نجاح الكاتب على أتقان صنعته . فلم يكن للالهام محل فى عقيدة بو ، بل كان يؤمن ان الكاتب ينبغى أن يعنى بالتأليف بين عناصر عمله ، وأن يحصر انتباهه فى الغرض الذى يعمل له .

ولبو فضل على معاصريه الذين لم يعيروا العناية بالشكل كبير التفات ، فقد أكد فى مواضع كثيرة أن المتعة بالعمل الفنى تنبع من احكام البناء ووحدته . فالقصة القصيرة وحدة متكاملة ، كل جزء فى تركيبها يؤدى وظيفته ويقع الموقع الملائم له فى خطه شاملة ، والا تداعى البنيان كله . ومن اجل هذا ينكر على الكاتب

أن يبدأ الـكتابة دون خطة محددة معتمـدا على الهام اللحظة ، لأنه قد ينسى البداية حين يصل الى النهاية. ويولى اهتمامه للنهاية كما أولاها للبـداية فيقول : ان وضع النهاية أمام عين الـكاتب دائما هو وحده الذى يتيح للحبكة التسلسل المنطقى .

وقد كتب بو حوالى سبعين قصة قصـيرة ، وأهم قصصه نوعان : قصصه القوطيـة التى سميت بهـذا الاسم لأن مسرحها قلاع ودور من طراز العمـارة فى القرون الوسطى ، وهى قاتمة الصفة تثير الخوف . وقصص تكشف القناع عن مشكلات مستغلقة ، وهى تلك التى كانت تمهيدا لما عرف فيما بعد باسم القصـة البوليسية . اما القصص القوطية فلم يـكن ادجار بو مبتدعها ، فقد سبق اليها كتاب القرن الثامن عشر ، وكان لها أعمق الأثر فى بو . فعنـده تلتقى كل ما تتميز به القصة القوطية من قلاع قديمة ودور متداعيـة ، وسجون وسلاسل تصلصل وسراديب وسلالم معتمة ، وعداوات مستحكمة وجنون وتناسخ أرواح وأغماءات تصاحبها أعراض الموت .

وهذا الجو يحقق نظرية بو فى أن معيار العمل الفنى هو الاثر الذى يطبعه ، فهو جو يشيع الرهبة والغموض والذعر ، ويتحقق ذلك بعدة وسائل مثل طبيعة الموضوع ونوع الاحداث والشخصيات والملابسات التى يعيشون فيها ونظرتهم الى الحياة والاسلوب الذى يؤكد ألفاظـا وعبارات موحية بتكرارها أو بتكرار معناها ، والمـكان الذى يسوده السكون والقتامة .

واذا كان بو لم يكتب الا سبعين قصة ، كانت على كمها القليل عظيمة التأثير فى تاريخ القصة القصيرة ، فان

جى دى موباسان كان خصب الانتاج الى حد العجب ، بحيث انه كتب خلال عشر سنوات سبعة وعشرين مجلدا من مجموعات القصص القصيرة وذلك ما بين عام ١٨٨٠ ـ وهو نفس العام الذى مات فيه الروائى الفرنسى جوستاف فلوبير ـ حتى عام ١٨٩١ ، حين عصف به مرض عقلى عنيف قضى عليه بعد ذلك بعامين . وقد كان دى موباسان ابن أخ لأحد أصدقاء فلوبير ، كما كان من نفس مقاطعته نورمانديا ، فسلك طريقه الى الادب تحت اشراف هذا الاستاذ الذى ينتمى الى المدرسة الطبيعية ، وهى المدرسة التى آلت على نفسها أن تنقل صور الطبيعة برفق وأناة ومثابرة بهدف التعبير عن طابعها الخاص الفريد فى نوعه ، والتى يبذل الكاتب بمقتضاها جهده كى يمحو نفسه من انتاجه اى حتى لايترك اثرا من آثاره سوى تحكمه فى صنعته ، فهو يريد أن تكون القصة موضوعية غير شخصية وغير متأثرة بعاطفة . وهكذا نجد ان قيمة انتاج موباسان تنحصر اساسا فى دقة الملاحظة والاسلوب السهل القوى . ولذلك فهو لايحاول تحليل الحياة ، بل يقنع بتصويرها كما يراها . انه يعرض الحركات والافعال التى تنم عن القوى الخفية التى ينطوى عليها الشعور ، وهذا الشعور فى نظره ليس موضوعا لأى نوع من التحايل ، بل يحتفظ بمظهره التركيبى . ومن هنا فليست لديه أفكار مجردة أو تفكير منطقى محض ، بل كل شىء لديه متين وواقعى .

فانتاج دى موباسان يعرض علينا جميع الاوساط والنماذج البشرية التى كانت مسرحا لتجاربه المتتابعة : من فلاحى نورمانديا ، وصغار الطبقة المتوسطة من النورمانديين أو الباريسيين ، أو أصحاب الاملاك ، أو المستخدمين ، كما صور لنا بعض النماذج الشعبية

تصويرا موجزا رائعا محايدا لا يشوبه كره ولا مودة . وقصصـــــه تتسم بمسحة من السخرية اللاذعة وهى المسحة التى نلحظها على وجــه الخصـــوص فى كتاباته الاولى . ولما اتسع مجال تجاربه كتب قصة الصديق الجميل Bel ami وفيها يتحدث عن الصراع من أجل الحياة ، أى الصراع من أجل المال والسلطة والمتعة فى عالم الصحافة والسياسة دون اعتبار للقيم الاخلاقية. وأخيرا بدأ بميل الى العواطف الخيـــــالية والعجائب الفسيولوجية والمرضية ، ذلك ان جهازه العصبى الذى بدأ ينهار كان يفرض عليه هذه الرؤى المحمومة . لقد كان موباسان تلميذا لفلوبير ، ولهذا فانه يشبه أستاذه فى تقديس الاســلوب غير الشخصى ، بل انه كان أكثر نجاحا منه فى هذه الناحية . فالتعبير لديه مجرد تماما من كل عنصر ذاتى ، وهو شديد المطابقة للموضوع المراد تصويره الى درجة تدعونا الى نسيان التعبير نفسه .

واذا كان موباسان قد ولد عام ١٨٥٠ ، فان انطون تشيكوف قد ولد بعده بعشر سنوات ، أى فى ســنة ١٨٦٠ ، واذا كان جى دى موباسان قد مات عن ٤٣ عاما ، كما مات من قبله ادجار آلان بو ، عن أربعين عاما (١٨٠٩ ــ ١٨٤٩) فان انطون تشيكوف قد مات عن ٤٤ عاما ، أى سنة ١٩٠٤ . واذا كانت غاية دى موباسان والمدرسة الطبيعية التى ينتمى اليها هى أن يمحو نفسه من انتاجه ، فان تشيكوف يشعرنا فى كثير من الاحايين وبدون تطفل من شخصيته بأنه حاضر دوما فى متنــاول اليد أبدا ، فتشيكوف كما يقول أحد النقاد يضحك معك اذا ضحكت ، ويذرف الدمع معك اذا بكيت ، ويخاف أيضا معك اذا خفت. انها حيلة ماكرة تلك التى يخترعها تشيكوف ليشعر القارىء بوجوده بالقرب منه فى كل

احساساته ، وكانت مهارة تشيكوف تتمثل فى استطاعته أن يخرج الفكرة الغامضة العويصة التى يحتاج بعض الكتاب لاظهارها الى قصة طويلة يستطيع هو أن يخرجها واضحة كل الوضوح فى صفحات قليلة . لقد كتب فى احدى رسائله يقول ان هدف القصة هو الحقيقة الصادقة والمطلقة وقد حقق تشيكوف هذا الهدف الى درجة بعيدة ، فهو لا يحاول أن يشغل بال القراء بخاتمة معقدة ، بل يفضل بلوغ النتائج التى يريدها بالكشف عن ظواهر جديدة للحياة ، فى حوادث عادية تتكرر كل يوم . وكان يدرس أبطاله ويفهمهم تماما بحيث ان كل حركة يقومون بها تدخل فى نطاق شخصيتهم ، وتضيف شيئا جديدا الى معرفتنا بهم . ولقد عرف تشيكوف كيف ينفذ الى أعماق النفس الانسانية وكيف يعطف عليها ، ويخفف من قساوة الحكم الذى سيصدره القارىء على تدهورها وانهيارها. انه اذا وصف سقوط الانسان لم ينكره . فالفلاحون والعمال والتجار ورجال الدين والمدرسون والعزاب وضباط الجيش، وموظفو الحكومة صغارا كانوا أم كبارا رجالا أم نساء أم أطفالا ، كلهم أصدقاء لتشيكوف ، وتشيكوف صديقهم جميعا . وهو يحدثنا فى قصصه عن كل شيء نراه عن العربات والفجر والاكواخ والثلج والحيوانات والنهر والاصدقاء مثلما يتحدث عن الموت والعار والظلم . وهو فى بعض كتاباته يسخر من المجتمع لكنه يهدف من وراء ذلك الى ايقاظ البشرية من الخمول والجمود. وكان فى رسمه صور الحزن والدموع والمآسى التى كان يضفيها على أبطاله وشخصياته رحب الصدر لا تخفى عليه الناحية الفكاهية حتى اننا نجدها سائدة لديه فى أكثر المواقف المفجعة .

فنية القصة القصيرة

اذا كانت القصة فى الطفولة المبكرة تبدو كأنما هى لون من ألوان اللهو ، فانها ما تلبث أن تتحدد معالمها شيئا فشيئا بحيث يصبح لها كيانها المتميز . واللهو وان بدا مجرد تزجية لوقت الفراغ فهو يتفق على اختلاف أنواعه فى أن له جانبا نفعيا يترتب عليه كالتعلم والمنافسة والتعاون ، كما انه وان بدا عند صغار الاطفال بلا قواعد ، فانه ما يلبث ــ على اختلاف أنواعه أيضا ــ أن تصبح له قواعده .

لكننا ما نلبث أن نفرق بين التسلية التى لا تتجاوز أسسها هذه الخصائص الاربع : تزجية وقت الفراغ ، تلبية الحاجات النفسية والاجتماعية ، ما فيها من جانب نفعى ، قيامها على قواعد ، وأنواع النشاط الاخرى التى يطلق عليها اسم الفن .

فالفن نشاط أكثر تعقيدا من اللهو ، لعل أهم ما يميزه هو ما ينطوى عليه من جانب ابداعى جوهره تركيب أو بناء مختلف عناصره بحيث يهب للمتذوق فى النهاية متعة جمالية منفصلة عن المنفعة المباشرة .

والقصة القصيرة تنتمى بهذا المعنى الى الفن ، واذا أردنا أن نكون أكثر تخصيصا فانها تنتمى الى مجموعة

الفنون القوليه ، فاذا اردنا ان نكون اكثر تخصيصا من ذلك فانه يمكن القول أن القصة القصيرة تنتمى الى مجموعة الفنون القولية الدرامية اى التي تقوم على أساس أحداث كأنها وقعت أو يمكن أن تقع ، وبذلك نستبعد الشعر الغنائى مثلا الذى هو فن قولى ليس الحدث الدرامى من شروطه ، وان كانت له شروطه الخاصة به ، وهنا نصل الى نقطة أكثر تحديدا فالفنون القولية الدرامية هى المسرحية والرواية القصيرة وكذلك الملحمة التى نادرا ما تكتب اليوم . واذا كانت الملحمة تكتب شعرا ، والمسرحية أساسها الحوار ، فان الرواية والقصة القصيرة تستخدمان السرد والحوار معا . ويتعين علينا لكى نكون أكثر تحديدا أن نفرق فى النهاية بين القصة القصيرة والرواية .

وبذلك يمكن تعريف الفصيلة ــ اذا جاز لنا هذا التعبير هنا ــ التى تنتمى اليها كل من القصة القصيرة والرواية بأنها فن درامى اداته اللغة ، لغة النثر لا الشعر ، قد يتخلله حوار لكنه لا يقتصر عليه .

وكما ان القط والاسد ، أو القط والنمر ينتميان الى فصيلة واحدة ، ومع ذلك فاننا نميز بينهما ، وكذلك الامر فى الرواية والقصة القصيرة ، فانهما مع انتمائهما الى فصيلة فنية واحدة يمكن التمييز بينهما وان حدث تهجين فى السنوات الاخيرة بينهما فيما يطلق عليه اسم الرواية القصيرة وهى التى تقع فى حدود المائتى صفحة ، وبذلك أخذت الفروق التقليدية بين القصة القصيرة والرواية تذوب حتى أصبح الفرق بين الاثنين شفافا رهيفا ، لكنى أعتقد ان الطول لايزال فارقا أساسيا ويكفى اننا نقول قصة قصيرة ، اى ان القصر احد طرفى

الحد كما يقول المناطقة ، وذلك برغم كل ما يوجه من نقد الى هذه التفرقة آلتى تقام على أساس كمى ، كأن يقال اننا اذا كتبنا تاريخ حياة كاملة فى بضع صفحات قلائل فاننا لا نكون بازاء قصة قصيرة . وردنا على مثل هذا الاعتراض اننا لا نكون بأزاء عمل فنى اطلاقا لا قصة قصيرة ولا رواية ، وقد نكون بالرغم من هذا الاعتراض أمام قصة قصيرة ناجحة لأنها حققت شروطا اخرى . ففارق الطول أو الزمن الذى يستغرقه قراءة العمل الفنى ليس هو الشرط الوحيد حقا ، لكنه فى رأيى من أبرز هذه الشروط مع ضرورة توفر شروط أخرى . وقد سبق أن رأينا ادجار آلان بو يحدد فترة بين نصف ساعة وساعتين هى التى ينبغى أن تستغرقها قراءة قصة قصيرة ، وذلك حرصا منه على أن تحقق القصة القصيرة وحدة الانطباع ، وهو مبدأ آمن به بو ايمانا راسخا .

ومن هنا كانت وحدة الانطباع التى نادى بها بو شرطا أساسيا ثانيا من شروط القصة القصيرة ، وأن كانت الروايات القصيرة تحقق اليوم هذا الشرط . لكن تلك الروايات لها الحرية فى عدم التقيد بهذا الشرط بعكس القصة القصيرة التى نشترط فيها توفره ، والا تشتت ذهن القارىء فى اللحظات القلائل التى يقرأ فيها القصة القصيرة ولم تحقق له هذه الوحدة الشعورية التى هى الهدف الاول القصة القصيرة .

وفى سبيل تحقيق هذا الهدف فمن المستحسن فى القصص القصيرة الا تتعدد الشخصيات أو الامكنة أو الازمنة ، واهمها عدم تعدد الشخصيات . حقا هناك من الروايات الحديثة ذات الحجم المتوسط ما يمكن أن يشترك مع القصة القصيرة فى توفر هذا الشرط ،

ولكن اذا كان من الممكن أن تتعدد الشخصيات الرئيسية فى الرواية فهذا غير جائز فى القصة القصيرة .

من الفروق الاخرى بين القصة القصيرة والرواية ، ان الرواية يمكن أن يكون لها تسلسل زمنى ويمكن التلاعب بهذا الترتيب كما فى حالة الفلاش باك ، وذلك بحكم أن الرواية تعرض للحياة فى شمولها . أما القصة القصيرة فهى نقطة يتلاقى فيها الحاضر والماضى والمستقبل .

الرواية اذن ـ كما نقال ـ تصوير من المنبع الى المصب ، أما القصة القصيرة فتصوير دوامة واحدة على سطح النهر .

من هذه التفرقات أيضا ما يقال عن القصة القصيرة انها لا تتعامل مع الانتصار ، لكن مع الكبت والهزيمة والضياع والاشفاق . فلو كان بطلها سليما احتماعيا لكان أولى به أن يحتل صفحات رواية . فالقصة القصيرة كما يقول فرانك أوكونور فى كتابه الصوت المنفرد ـ فن الوحدة والعزلة ـ لهذا ينكمش بطلها على نفسه فى قصة قصيرة يرضى بها وترضى به . ويعلل ذلك الدكتور شكرى عياد فى كتابه « القصة القصيرة فى مصر » ان فنان الرواية فيه شىء من الباحث الاجتماعى أو المؤرخ أو العالم النفسى أو هؤلاء جميعا ، لهذا تغلب عليه طبيعة النثر . أما كاتب القصة القصيرة فقوة الشعر والاحساس بالدراما أظهر ما فيه ، أنه فنان شديد الفردية ، لهذا يتلقى الحياة بحساسية خاصة . وهذا التكوين النفسى لفنان القصة القصيرة هو الذى يجعل الشكل الفنى الخاص بها طبيعيا وليس رواية مختصرة . فهو فنان تغلب عليه انطباعاته ، ولا تفرغ

نفسه لتسجيل التفاصيل التى لا تتصل مباشرة بهذه الانطباعات ، ثم هو بسبب انشر انطواء لايستطيع ان ينغمس فى حياة الاخرين وان تعاطف معهم . ثم هو بعد هذا لله يسترعى انتباهه وقع الصدام وتمزق الوشائج .

ونتيجة لذلك فانه يمكن القول ان كل قصة قصيرة ان هى الا تجربه جديده فى التكنيك ، اذ من الواضح انه لايمكن ان يوجد انطباعان متشابهان كل التشابه نوعا وعمقا وشمولا ، ومادام تصميم القصه القصيره قائما على الاداء الدقيق للانطباع ، فلابد ان يختلف تصميم كل قصة قصيره عن غيرها من القصص . ان القصه القصيرة الفنيه تتطلب تطابقا تاما بين الشكل والمضمون فى حين ان شكل الرواية يشبه ـ الى حد غير قليل ـ الوعاء الذى يمكن ان تصب فيه مواد مختلفة . ويعبر أوكنور عن ذلك بقوله : ان الروايه لها شكل جوهرى هو الشكل الذى نراه فى الحياه ، شكل التطور الزمنى للشخصيه ، أو الحدث . فى حين ان كاتب القصة القصيرة لايعرف شيئا اسمه الشكل الجوهرى ، لأنه لا يطمع فى تصوير الحياة الانسانية فى مجموعها ، بل يختار فقط ما يتناول الحياة من احدى زواياها .

وبعد تلك التفرقة بين القصة القصيرة والرواية نستطيع أن نجمل عناصر القصة القصيرة التقليدية بالمعنى الغربى فى النسيج والعقدة والشخصية والبداية والنهاية .

اما النسيج فهو اللغة التى تشمل الحوار والسرد ويكون فى خدمة الحدث ، فالنسيج يجب أن يساهم فى تصوير الحدث ثم تطويره بحيث يصبح كالكائن الحى له شخصيته المستقلة التى يمكن التعرف عليها . لذلك

يجب أن نرى الاحداث لا من خلال عين الكاتب أو تعليقاته ، بل من خلال الشخصيه وتصرفاتها . لهذا من غير المعقول ان يجعل الكاتب شخصياته تتكلم بمستوى لغوى واحد ، والا كان هو الذى يتكلم من خلالها . وبمعنى اخر يجب ان تكون اللغه فى خدمه الشخصيات وليس العكس . وليس معنى ذلك هو استخدام اللغة العاميه مثلا بالنسبه للاشخاص الاميين واللغه الفصحى بالنسبه للمتعلمين أو المثقفين منهم ، فهذه وسيله بدائيه فى الدلاله على الشخصيات ، اما الطريق الاصعب والاكثر فنا وألاكثر خفاء فهو أن تكون اللغه دلاله على أهتمامات الشخصيه ومستواها الاجتماعى من خلال ما تستخدمه من الفاظ وترتيب لغوى كالتقديم والتاخير واستعارات وتشبيهات تنبع من بيئتها .

والاسلوب الركيك يفسد القصة ، شأنه فى ذلك شأن الاسلوب المزدحم بالمحسنات البديعية أو الالفاظ الغريبة التى من شأنها أن تشتت الذهن بدلا من تركيزه على الانطباع الذى يريد الكاتب أن ينقله الى القارىء . وكثير من كتابنا لا يتقنون قواعد لغتنا مع ان اللغه هى أداة الكاتب ، فاذا لم يتقنها فمعنى هذا انه لا يسيطر سيطرة تامة على وسيلته فى نقل رؤياه الى جهوره . ولا يكفى معرفة قواعد اللغة فحسب ، بل لابد من توافر ثروة لغوية تتيح للكاتب أن يختار لفظا دون آخر لأنه أدق أداء فى نقل انطباعه ، فللألفاظ المترادفة ظلال ، وكل لفظ يؤدى ما لا يؤديه لفظ آخر وان كان قريبا منه فى المعنى . واذا كان العرب القدامى لديهم عشرات الالفاظ للجمل وناقته مثلا يفرقون بها بين مختلف أعمارهما وحالاتهما ، فان علينا اليوم ــ والقصة توغل فى العالم الداخلى للانسان ــ أن تستخدم عشرات الالفاظ نفرق

بها بين الحالات العاطفية المختلفة . ولا يقتصر الامر على معرفه قواعد اللغة والفاظها فقط ، بل لابد من معرفه أسرار التركيب اللغوى ؛ فتقديم لفظ مثلا يختلف فى وقعه عن تأخيره .

والاسـلوب قد يستخدم للدلالة على زمان معين ، فاللغة فى عصر الجاهلية غير اللغة فى عصر المماليك ، غير اللغة فى عصرنا الحاضر . وفى قصص جمـال الغيطانى التى تتخذ عصر المماليك قناعا تاريخيا لها مثال جيد على استخدام الاسلوب للدلالة الزمنية على القصة . كما قد يستخدم الاسلوب للدلالة على مكان معين ، وليس من الضرورى استخدام اللهجه المحلية العاميـة للدلالة على ذلك المكان ، بل يكفى أن تتناثر هنا وهنـاك بعض الالفاظ أو التعبيرات أو الاصـطلاحات الدالة على ان المـكان هو الصعيد أو الوجه البحرى أو احدى الدول العربية مثلا . كذلك يستخدم الاسـلوب للدلالة على الشخصية لاسيما فى الحوار . فاستخدام اصطلاحات معينة أو تعبيرات أو الفـاظ معينـة يحدد اهتمامات الشخصية أو تخصصـها . كما يختلف الاسـلوب باختلاف الطبقات الاجتماعية . ويمكن أن نتعرف على احدى الشخصيات اذا كانت هناك « لازمة » تتكرر من حين لآخر فى القصة . والحوار يخفف من رتابة السرد ، ويجعل الشخصيـات أكثر تجسيما وأكثر حضورا . ويفضل فى حوار القصـيرة القصيرة أن يكون سريعا وقصـيرا . كما يمكن للحوار أن يشارك فيما يعرف بعملية الايهام بالواقع وذلك بأن يتضمن ترددا أو تلعثما أو استدراكا أو نطق حرف نطقا غير سليم كما فى حالة الالثغ حتى يصبح الاسلوب قريبا مما يتحدث به الناس عادة .

أما أهم وظيفة للأسلوب فهو أن يكون فى خـــدمة المضمون ، مثال ذلك فى قصتى « الزحام » فقد أسقطت حروف العطف وأسماء الوصل ، وبذلك تلاصقت الجمل كما يتلاصق الناس فى الزحام ، وكانت هــذه الجمل المتراصة بعضها بجوار البعض ، والتى تتوالى بسرعه واحدة بعد الاخرى تعطى الايقاع السريع المرهق الذى يعطيه الزحام . وبذلك شارك الاسلوب فى المضمون ولم يكن مجرد وعاء له ، بل التحم به واصبح جزءا منه .

والتقرير ـ وهو عكس التصوير ـ من الاخطاء التى تصيب النسيج بعيب شديد . لان التقرير تدخل من الكاتب فى تطور الحدث ، ومعناه أن يخبرنا بالحدث بدلا من أن يصوره لنا . فلا يجب أن يقرر لنا الـكاتب أو القصاص أن شخصا ما ذكى ، أو ماكر ، أو شرير، بل عليه أن يقنعنا بذلك من خلال سـلوكه وأفعاله بحيث نحبه أو نكرهه ، تماما كما نعرف أخلاق الناس وطبائعهم فى حياتنا العادية من تصرفاتهم دون أن يكون مكتوبا على جباههم أنهم أشرار ، أو طيبون ، أذكياء ، أو ماكرون. فالقصة الجيدة لا تقول ، بل تكون ، لا تحكى ما وقع بل ما يمكن أن يقع ، لا تنتمى الى التاريخ ، بل الىالفن.

وكما يجب أن يتجنب الكاتب تقرير صفات شخصياته يجب أن يتجنب كذلك تقرير المعنى . فالمعنى فى القصة يجب أن ينمو من بدايتها حتى يبلغ قمته فى نهايتها ، ولا يمكن أن يفهم الا من مجموع القصة . فاذا احتوى جزء منها على المعنى دون الاجزاء الاخرى فان ذلك معناه ان القصة لا تصور حدثا متكاملا له وحده .

فالقصة القصيرة اذن بالمعنى الحديث ليست مجرد خبر أو مجموعة أخبار بل هى حدث ينشأ بالضرورة من

موقف معين ويتطور بالضرورة الى نقط معينة يكتمل عندها معنى الحدث .

وهذا هو ما يفرق بين القصة القصيرة والخبر الذى نقرأه فى صحيفة يومية ، فالخبر ليس الا تسجيلا لمجموعة من الحوادث المتتالية بأسلوب تقريرى مباشر دون دلالة . أما القصة القصيرة فتقدم حدثا اومجموعة أحداث يتسبب كل منها فى حدوث الآخر بأسلوب تصويرى ذى دلالة . ولكن اذا وجدت الدلالة فقط دون توفر الشروط الاخرى للقصة القصيرة فان هذا يجعلها تنتمى الى أدب الدعاية والعظات الاخلاقية . والدلالة هى الاساس الذى يحدد الكاتب بناء عليه اختياره لهذا الحدث او ذاك من مجموعة الاحداث التى امامه ، أو هى التى تجعله يؤلف بينها على هذا النحو دون ذاك .

أما العنصر الثانى فى القصة فهو العقدة . والعقدة هى تتابع زمنى يربط بينه معنى السببية ، اى انعقدة القصة تجيب أساسا على سؤالين : وماذا بعد ، ولماذا. ولعل المثال المعروف الذى يوضح ما نقول هو ما ذكره فورستر فى كتابه أوجه الرواية . فاذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك فهذه مجرد حكاية لأنها لا تحتوى سوى على ترتيب زمنى ، أما اذا قلنا « مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا » فهذه عقدة . وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمنى ، لكن أضفنا الى ذلك سبب موت الملكة . فالحكاية البسيطة تجيب على سؤالنا : وماذا بعد . أما الحبكة فانها تجيب على السؤالين معا : ماذا بعد . ولماذا . وكل عقدة تتضمن صراعا . وهو اما أن يكون صراعا ضد الاقدار أو الظروف

الاجتماعية . أو صراعا بين الشخصيات ، أو صراعا نفسيا داخل الشخصية نفسها .

أما اذا تساءلنا من ؟ فاننا نبحث فى القصة عن الشخصية وهذا هو العنصر الثالث من عناصر القصة. ولكل شخصية عدة أبعاد أولها البعد الجسمى ، هل هو طفل أو رجل ؛ ذكر أو أنثى ، طويل أو قصير ، ذو عاهة أو سليم البنية . له لازمة فى الحديث .. الخ . والبعد الثانى هو البعد الاجتماعى . هل يعيش فى القرية أو فى المدينة . هل هو غنى أو فقير ، مهنته ... ثم البعد النفسى والمفروض أن يكون محصلة للبعدين السابقين : هل هو عصبى أو بارد ؛ مجنون أو عاقل ؛ هل تصرفاته متناقضة ، هل هو عاشق ، أو همه جمع المال . ثم رابعا البعد الفكرى : هل هو محافظ أو متحرر ، اذا كان فى القرية ، هل هو مع الاخذ بالثأر، أم ضده ، واذا كان فى المدينة هو يؤمن بسيطرة الرجل على المرأة أم بمساواتهما ، هل آراؤه تطابق أفعاله ؟ الخ .

وليس من الضرورى أن تكون الشخصيات من عالم الانسان فكثير من قصص الاطفال يختار مؤلفوها شخصياتها من عالمى الحيوان والجماد ، وفى هذه الحالة يعطى الحيوان أو الجماد نفس الابعاد السابقة التى للانسان . بل أن الشخصيات قد تكون شخصيات خرافية من عالم الخيال .

وليس من الضرورى أن يستخدم القصاص جميع هذه الابعاد ، فيمكنه أن يكتفى ببعد واحد ، فهذا يتوقف على المدرسة الادبية التى ينتمى اليها ، أو نوع القصة التى يكتبها ، فالمدرسة الطبيعية تهتم بالبعد

الجسمي للشخصية وتصفه بدقة شأنها فى ذلك شأن ما توليه من وصف مماثل للجماد ، وفى القصة النفسية نجد ان الاهتمام منصب على انفعالات الشخصية وعواطفها وربما أحلام يقظتها وأحلام نومها . أما تقديم الشخصية بكل ابعادها فيجعلنا نتعرف عليها كما نتعرف على أصدقاء أو جيران لنا . نعرف أولا هيئتهم الخارجية وهو البعد الجسمي ، ثم ما نلبث أن نتعرف على مركزهم الاجتماعى ، فاذا زاد اختلاطنا بهم تعرفنا على نفسياتهم وأسلوب تفكيرهم .

ويمكن تقسيم الشخصيات فى القصة الى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية . وكما قلنا فان القصة القصيرة لاتدور أحداثها الا حول شخصية واحدة رئيسية ، أما الشخصيات االاخرى فتكون فى خدمتها فنيا أى لتعارضها مثلا فتظهر شخصيتها من خلال تصرفاتها من هذه الشخصية المعارضة .

ويمكن تقسيم الشخصيات الى شخصيات بسيطة ثابتة لا تتغير من أول القصة الى آخرها واخرى معقدة متناقضة متطورة ، وهذه تكون أوضح فى الرواية مما هي فى القصة القصيرة . ومع ذلك فالقصة القصيرة غالبا ما تتناول لحظة من اللحظات الحاسمة فى حياة الشخصية ، اى وهي ليست فى حالة ثبات أو استقرار بل فى حالة تأزم أو فى لحظة حاسمة من لحظات حياتها كأن تكون على وشك اتخاذ قرار يغير مصيرها .

والى جانب الشخصية الرئيسية قد توجد شخصية الراوى وهو قد يكون محايدا كما انه قد يبيح لنفسه التدخل فى الاحداث ، وهو من المفروض فى كل الاحوال أن يكون شاهدا على أحداث القصة . وسومرست موم

من أبرز الذين استخدموا شخصية الراوى فى قصصه القصيرة .

ولقد كان من المألوف أن يستخدم ضمير واحد من اول القصة الى آخرها . فاذا استخدم ضمير المتكلم فاننا لا نرى الامور الا من وجهة نظر بطل القصة وفى تلك الدائرة التى تقع تحت حواســـه وادراكه ، أما اذا استخدم ضمير الغائب فاننا نتلقى الاحداث من وجهة نظر الكاتب العالم بكل شيء والذى يحيط بأكثر مما تحيط به الشخصية الرئيسية ، أما استخدام ضمير المخاطب فكان نادرا الا فى الحوار . أما الآن فان القصة القصيرة ـ والرواية أيضا ـ تستطيع استخدام الضمائر الثلاثة ، وغالبا ما تكون الضمائر الثلاثة ملاصقة لوجهة نظر البطل ، كل ما هنالك انها لون من الوان كسر رتابة استخدام ضمير واحد من ناحية ، والتقاط الحدث من أكثر من زاوية من ناحية أخرى .

آخر عناصر القصة هو البداية والنهاية . أما البداية فلابد من أن تكون شيقة تثير اهتمام القارىء وتشده الى القصة ، وربما كان عنوان القصة هو بدايتها وهو الذى يجذب القارىء اليها أو يجعله لا يكترث لقراءتها . وأنا شخصيا أفضل البداية ذات الحركة ، فالبداية الوصفية تقتل عنصر التشويق . وقد وصف تشيكوف القصة الجيدة بأنها قصة محذوفة مقدمتها ، أى اننا نواجه بالاحداث مباشرة بلا مقدمات قد تصرف القارىء عن متابعة قراءته . وقد اهتم ادجار آلان بو ببداية القصة الى درجة انه قال انها هى ألتى تحدد نجاح القصة او فشلها .

أما النهاية فلا تقل عن البداية أهمية ، لأنها ليست

مجرد ختام لأحداث القصة ، بل هى التنوير النهائى ، انها اللمسة الاخيرة التى تمنح الـكشف عن شخصيات القصة ، كمالها ونهايتها . ويعتمد البعض على المفاجأة فى نهاية القصة . ولـكن هذه طريقة قد عفا عليها الزمن حتى أن بعض القصاصين يبدأون قصصهم بما انتهت اليه . فهم لا يعتمدون فى تشويق القـارىء على تكنيك القصة البوليسية والاحتفاظ بالمفاجأة الى النهاية . بل يتحدون هـــذا الاسلوب القصصى الفج مبرهنين أن قصصهم يمكن أن تغرى قراءها بالمتابعة بالرغم من أن نهايتها معروفة منذ البداية . ويكون الدافع الرئيسى للقارىء فى بعض الاحيان هو اكتشـاف كيف تطورت الامور حتى وصلت الى تلك النهاية ، نهاية الاحـداث وان ذكرت فى بداية القصة .

القصة القصيرة فى مصر

كما عرفت أوربا القصص العربى فى عصر النهضة ، فاننا فى عصر نهضتنا الحديثة التى يمكن القول انها بدات فى القرن التاسع عشر قد عدنا لنأخذ من الغرب ما سبق أن تأثر فيه بنا وأضاف اليه وطوره .

ولقد كانت هناك أسباب حضارية هيأت البيئة العربية الى بعث هذا الشكل الادبى وتطويره وشتل بعض قوالبه فيها ، ومجمل هذه الاسباب انتشار التعليم مما خلق جمهورا قارئا وعددا من الكتاب ، ثم ظهور الصحافة التى احتاجت الى القصة القصيرة كما احتاجت القصة القصيرة اليها ، ثم سفور المرأة الذى جعل التقاء الرجل بالمرأة ممكنا فى الحياة الاجتماعية مما خلق مواقف عاطفية كانت محورا من أهم المحاور القصصية والدافع وراء كتابتها وقراءتها معا ، وأهم من ذلك كله نمو الطبقة الوسطى من الناحيتين العددية والاقتصادية بحيث أصبحت قادرة على شراء وقراءة الصحيفة والمجلة فخرج منها كتاب القصة

(*) اعتمدنا فى هذا الفصل على كتاب تطور فن القصة القصيرة فى مصر من سنة ١٩١٠ الى سنة ١٩٣١ للدكتور سيد حامد النساج « دار الكاتب العربى : مشروع المكتبة العربية » ١٩٦٨ . وكذلك على رسالة للدكتوراه التى لم تنشر بعنوان « اتجاهات القصة المصرية القصيرة من ١٩٣٣ — ١٩٦١ »

يتناولون أساسا قضايا طبقتهم مما ضمن لكتاباتهم الرواج والتجاوب بين افراد الطبقة نفسها التى منها خرجوا ومنها استلهموا ماكتبوا واليها وجهوا اقلامهم .

فى هذا الجو المهيأ اتخذ التأثر بالقصة القصيرة فى الغرب اتجاهين : اتجاه حاول أن يوفق أو يجمع بين الاشكال الغربية الحديثة والشكل القصصى كما عرفه التراث العربى ، أما التيار الآخر فلم يلتفت كثيرا الى هذا التراث ، ولم يدرس كثير من أصحابه الادب العربى ، وحتى الذين ألموا بهذا الادب كان أكثرهم لا علم له بالقصة العربية لاهمالها فى الدراسة التقليدية . ويمثل التيار الاول المويلحي والمنفلوطى ، وهما يتفقان فى الشكل والموضوع من ناحية ويختلفان فيهما أيضا من ناحية اخرى . فكلاهما معتز بالشكل اللغوى والاسلوب العربى ، وكلاهما متأثر بدعوة الاصلاح التى أثارها جمال الدين الافغانى وحمل رسالته تلاميذه من بعده . وهما يختلفان بعدذلك . المويلحى تاخذ كتابته شكل المقامة ، ومن هنا يمكن اطلاق اسم « القصة ــ المقامة » على كتابه « حديث عيسى بن هشام » . أما المنفلوطى فيسترسل متحررا من قيود السجع وان كانت قصصه أقرب الى المقال ، ومن هنا يمكن أن نطلق اسم « القصة ــ المقال » على ما جاء فى كتابيه : العبرات ، والنظرات . و« القصة ــ المقال » تختلف عن المقال بأنها أميل الى الذاتية ، فكاتبها يطلق العنان لخواطره ومشاعره كأنه شاعر ينظم قصيدة ، والاختلاف الثانى انه يمزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد الوصفى فيحدث فى الاسلوب ضربا من التنويع ويخفف من الطابع الذاتى الذى يغلب على هذا اللون من المقالات القصصية . ومن ناحية اخرى تختلف المقالة القصصية عن القصة بأن التعبير

البيانى يمثل المكان الاول فى المقال القصصى قبل التعبير من خلال الاحداث أو الشخصيات كما هو الحال فى القصة . وتعتبر معظم قصص المازنى ومجموعة « المعذبون فى الارض » للدكتور طه حسين امتدادا لهذا الشكل الادبى . وبينمايسلك المويلحى الدعوة الاصلاحية بنقد المجتمع مغلبا جانب العقل على جانب العاطفة فكان أقرب الى الواقعية من حيث المضمون . نجد المنفلوطى قد أخذ الجانب العاطفى المفرط وأوغل فى رومانسية العصر الآتية من الغرب .

ويلاحظ ان الشكل فى « حديث عيسى بن هشام » يشبه الشكل الذى يجمع بين الرواية والقصة القصيرة فى تراثنا العربى كما هو فى كليلة ودمنة ، وألف ليلة وليلة ، والسير الشعبية ، حيث تتجاور مجموعة من القصص يربطها خيط فى أولها ، هو فى حديث عيسى ابن هشام يقظة الباشا من قبره وتجوله مع راوية القصة عيسى بن هشام مسجلا دهشته أو نقده لما يرى ، ويتعرض لمشاكل نتيجة لما وقع من تطور وتغير منذ وفاته حتى بعثه . وقد حاول المويلحى أن يتخلص من عنصر القصة القصيرة مغلبا العنصر الروائى فى اول كتابه حين يقع الباشا فى سلسلة من المشكلات بسبب جهله بالنظم الحديثة ، غير ان هذا الخيط الروائى ما يلبث أن ينقطع قبل أن يتم ثلث الكتاب ، ثم تمضى الرحلة على هوى الكاتب ، ثم يبدو خيط روائى جديد حين يلتقى صاحبا الرحلة مع عمدة من عمد الارياف فاحش الثراء شديد الجهل ويتابعانه فى مغامراته الخائبة ، غير ان هذا الخيط ما يلبث ان ينقطع أيضا لنجد أنفسنا فى باريس دون خيط قصصى ، ومعنى هذا ان حديث عيسى بن هشام يمثل صراع « القصة ـ المقامة » مع

الشكل الروائي ، وهو بهذا نموذج صادق للمرحلة التاريخية الادبية التى كتب فيها .

أما التيار الآخر المتأثر بالغرب فقد انتظم فيه صف طويل يبدأ بمحمد تيمور وأخيه محمود تيمور والاخوين عيسى ، وشحاتة عبيد ، ثم محمود طاهر لاشين . وكان تأثر هؤلاء بالآداب الأجنبية مباشرة يقرأونها فى لغاتها . ومن هنا فان الترجمة لم يكن لها ذلك التأثير الذى نجده اليوم فى تطوير القصة القصيرة المصرية . أما تأثير الترجمة فقد جاء بعد ذلك حين نشأ من ناحية كتاب قصصيون لايعرفون اللغات الاجنبية ، أو يعرفونها ولا يقرأونها لأنهم يستسهلون قراءة الترجمة باللغة العربية ، وحين وجدت من ناحية أخرى ترجمات قصصية كثيرة زحمت سوق المكتبات .

وهناك أكثر من رأى فى أول قصة متكاملة بالمعنى الغربى نشرت فى أدبنا العربى . فالمستشرق الروسى كراتشوكوفسكى ، والالمانى بروكلمان ، والفرنسى هنرى بيرس ، يرون أن قصة « فى القطار » لمحمد تيمور التى نشرت عام ١٩١٧ فى جريدة « السفور » هى أول قصة بهذا المعنى الفنى ، ويؤيد هذا الرأى الاستاذ عباس خضر فى كتابه « القصة القصيرة » فى مصر . بينما يرى المرحوم الدكتور عبد العزيز عبد المجيد فى كتابه الذى ألفه بالانجليزية بعنوان « الاقصوصة فى الادب العربى الحديث » ان قصة « سنتها الجديدة » التى نشرت عام ١٩١٤ للكاتب اللبنانى ميخائيل نعيمة ، هى أول قصة فنية فى الادب العربى . أما الدكتور محمد يوسف نجم فيرى انها قصة « العاقر » التى نشرت لميخائيل نعيمة عام ١٩١٥ . والواقع ان هذا الاختلاف دليل على أن

القصة الفنية قد اكتملت بالمعنى الغربى فى الادب العربى فى العقد الثانى من القرن العشرين ، اما تحديد قصة معينة فأمر تعسفى لأنه من الممكن جدا فى مثل هذه الفترات أن يبدع كاتب قصة قبل آخر ، ثم لايتاح له نشرها الا بعد نشر قصة زميله التى أبدعها بعده . ثم يأتى المؤرخ الادبى ويتخذ قراراته فى ضوء الظاهر، لهذا فأهم من ذلك هو تحديد الفترة التى ولدت فيها القصة القصيرة فى أدبنا العربى بالمعنى الغربى وليس المهم الشخص . ويلاحظ هنا ان هذه هى الفترة نفسها التى ولدت فيها أول رواية فى أدبنا العربى بالمعنى الغربى ايضا وهى رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل ، التى نشرت عام ١٩١٢ ، أى فى العقد الثانى من هذا القرن .

وبانتهاء الحرب العالمية الاولى انفجرت فى مصر ثورة عام ١٩١٩ ، ضد الاحتلال البريطانى . ولئن تراجعت هذه الثورة أمام ثورة المحتل وضغطه ومساوماته الا انها كانت قد تركت بصماتها وأهمها الشعور بالقومية المصرية . وقد ترك هذا الشعور آثاره على الفنون والآداب فى ذلك الوقت بمختلف أنواعها ، فظهر مختار فى الفن التشكيلى يستلهم مصر الفرعونية ، ومصر الحديثة فى تماثيله شكلا ومضمونا ، وظهر فى الموسيقى سيد درويش الذى أجرى تغييرا حاسما فى الموسيقى الشرقية بعد أن كانت تعتمد على الطرب وعنصر التكرار فعمل على ايقاظ الشعب بأغان استمدت معانيها ، كما استلهمت موسيقاها من حياة الطبقات الشعبية . وفى مجال الرواية كانت « عودة الروح » لتوفيق الحكيم هى أبرز رواية فى تاريخ الادب العربى، بعد رواية «زينب» ، وقد انعكست فيها آثار ثورة عام ١٩١٩ ، والاحساس بالقومية المصرية . أما فى مجال القصة القصيرة ، فقد

ظهرت مدرسة أطلقت على نفسها اسم المدرسة الحديثة ، تدعو الى ايجاد فن مصرى صادق الاحساس وأدب واقعى متحرر من التقليد . وكان محمد تيمور ، كما رأينا هو الذى عبد الطريق لهذه المدرسة أما زعيمها ، فكان أحمد خيرى سعيد ، ومن أعضائها محمود طاهر لاشين، وابراهيم المصرى ، وحسن محمود، ومحمود عزمى ، وحبيب زحلاوى ، والدكتور حسين فوزى . وقد أصدروا عام ١٩٢٥ صحيفة « الفجر » صحيفة الهدم والبناء . فهذا كان شعارها .

ويرى يحيى حقى أن أعضاء هذه المدرسة مروا بمرحلتين : مرحلة اتصال بالادب الفرنسى والانجليزى ويسمى هذه المرحلة بمرحلة الغذاء الذهنى ، ثم مرحلة الاتصال بالادب الروسى ، وتلك هى مرحلة الغذاء الروحى ، وقد بهرهم الكتاب الروس مما حرك نفوسهم وألهب عواطفهم ودفعهم للكتابة بحرارة الشباب ، ذلك لأنهم وجدوا أدبا يتحدث عن الاعتراف والنزعة الى التطهر والفداء والبكاء على مآسى الحياة والايمان بالقدر والثورة عليه فى وقت واحد . أدبا يتحدث عن الصلاة والتراتيل ، وعن الخمر والبغاء ، والجريمة والعقاب ، والقديس ، والشياطين ، وهو يحفل بدراسة النفس البشرية ، والمشاكل الاجتماعية ، نفس حفاوته بوصفه الطبيعة ومشاهدها والتغنى بجمالها . وهذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقى الملتهب العاطفة ، المحروم من الحب . وكانت هذه المدرسة تضم أشتاتا من الخلق ، ما بين الموظف ، والصحفى ، والطبيب ، والمهندس ، والبائع فى المحال التجارية . كلهم هواة لم يسعوا الى الشهرة ، أو الكسب المادى، يعملون وليس بجانبهم نقاد ، ولا حتى تجاوب مع جمهور من القراء ،

وتلك هى ضريبة الريادة ومعجزاتها .

فى تلك الفترة ظهرت مجموعات قصصية ، لعل أهمها « سخرية الناس » ، و « يحكى أن » ، لمحمود طاهر لاشين . و « احسان هانم » ، و « ثريا » ، لعيسى عبيد ، و « درس مؤلم » . لشحاتة عبيد . وقد ربط شحاتة عبيد فى اهدائه كتابه لسعد زغلول بين استقلال البلاد ، واستقلال الفن المصرى ، كما ربط فى مقدمته بين حرارة الطقس واستغراق الكاتب المصرى فى الخيال والبعد عن حقائق الحياة ، وربط أيضا بين الجدب فى حقل القصة والتقاليد التى قضت على الاختلاط بين الجنسين ، وهو يطالب الكاتب بالالمام بعلم النفس حتى يستطيع أن يدرس شخصياته من حيث المزاج والوراثة والبيئة ، ويعيب على كتاب القصة فى عصره ميلهم الى تجميل الطبيعة مع أن الفن هو تصوير الحقائق عارية مجردة ، فمهمة الكاتب فى نظره هى تشريح النفوس البشرية وتدوين ما يكتشفه من ملاحظات تاركا الحكم فى ذلك للقارىء . يستخلص منه المغزى الذى يرمى اليه بخفة ومهارة ، دون أن يجهر بالمناداة به ، فلا معنى للوعظ المنبرى فى القصص .

ولعل محمود تيمور هو أبرز قصصى ظهر فى تلك الفترة ، واستمر يكتب القصة القصيرة منذ عام ١٩٢٠ حتى وفاته عام ١٩٧٣ . وقد أصدر أكثر من خمسين كتابا ، منها عشرون ، مجموعة قصصية ، تضم أكثر من ثلاثمائة قصة . وعلى الرغم من تنوع انتاجه ، فان القصة القصيرة هى تخصصه الاول . وقد بدأ كتابتها متأثرا بدعوة الاخوين عيسى ، وشحاتة عبيد ، الى خلق أدب مصرى . ودعم محمود تيمور اقتناعه بهذا الاتجاه

بمــا أبدعه من قصص تمثل حيـــــاة مختلف البيئات التى عاش فيها تيمور ، وتنقل بينها ، فقدم لنا نماذج من الناس ، نلمح الطابع المصرى الأصيل على وجوههم وفى حركاتهم . وهو يؤمن ـ طبقا لتتبعه الحقيقة ـ بأن الحياة مليئة بصنوف الخير ، والشر ، والفضـيلة ، والرذيلة ، والسعادة ، والشقاء . وفى تصويره للبيئة الارستقراطية بالمدينة ، يركز على عيوبها ويظهرمساوئها، فمعظم شخصيات هذه الطبقة مصابون بداء العظمة ، لايشتهون فى الحياة غير الزينــة ، والملبس ، يتعلقون بأوهام تافهــة ، ويضيعون وقتهم عبثا . وفى تلك الفترة كان تيمور يهتم بالشخصية أكثر من اهتمامه بالعناصر القصصية الاخرى كالحادثة ، وشخصيات تيمور بعضها سوى ، وبعضها شاذ ، وتناوله للشخصيات الشـاذة تناول العطوف عليهم وليس الساخر منهم ، ذلك لأنه يغلب الخير على الشر ، وكأنما تيمور فى تلك المرحلة يبغى اصلاح المجتمع . وكان يبدأ قصتـه بخلق جو مصرى يهيمن فيه التصوير الحسى ، فمثلا قبل أن يعرض أفكار « الشيخ جمعة » يقدم لنا جسدا حيا . ونادرا ما كان يحفل بالتحليل النفسى فى تلك الفترة ، فهى مرحـلة الملاحظة الخارجية. أما حواره فكان طبقا لفهمه للواقعية باللغة العامية ، وهو ما عدل عنه فيما بعد ، ومع ذلك فان حواره الفصيح فى مرحلته التالية ظل بسيطا كأنه لغة وسط بين الفصحى والعامية تؤدى دورها فى الافصاح بلا تكلف .

على ان محمود تيمور ما يلبث أن ينتقل حوالى عام ١٩٢٩ ، الى مرحلة أخرى ، لعل سببها رحـلاته الى الخارج ، مما جعله يثور على النزعة المحلية ، ورأى أن الوصول بقصصه الى مستوى العالمية هو ان يجنح الى

موضوعات وثيقة الاتصال بالانسان من حيث هو انسان، مصورا لأعمق خوالجه وأكثرها شيوعا فى كل مكان . وهكذا اتجه نحو ما يمكن تسميته بالواقعية التحليلية. ولم يكن ذلك من اثر رحلاته الخارجية فحسب ، بل بسبب قراءاته فى الادب العالمى ايضا لاسيما كتاب القصة القصيرة ؛ وبالاخص دى موباسان ، وتشيكوف اللذين قرأ لهما وتتلمذ باعترافه عليهما . ونتيجة لذلك هجر الاحتفال بالمظاهر الخارجية وتحديد الملامح الظاهرة، وأصبحت القصة القصيرة عنده وكأنها لوحة نفسية زاخرة بصراع العواطف والانفعالات . وفى هذه المرحلة الثانية بدأ تيمور سعيه نحو تحقيق العناصر التكنيكية للقصة القصيرة ، وفى مقدمتها الوحدة الفنية . وهكذا أصبحت معظم قصصه تعالج المشكلات النفسية للأفراد، ولكن لئن كان تيمور قد بدأ ينحو نحو التحليل النفسي، فانه حرص على أن يكون التحليل من خلال الاحداث والتصرفات التى يرصدها ، ثم يوحى بدلالتها النفسية فى خفة وسرعة . كما أخذ يزداد اهتماما بعنصرى التشويق والمفاجأة . واهتم باستخدام الصراع كأداة فنية لاحداث الحركة والحيوية فى القصة . وباختصار فان محمود تيمور التزم الجانب الانسانى فى قصصه القصيرة ، واستطاعت القصة القصيرة على يديه أن تشق طريقها فى أدبنا العربى المعاصر وأن يصبح لها تقاليدها الرسمية .

ومنذ بداية الثلاثينات ساد القصة جو رومانسى كان قد صادف هوى فى النفوس فى عشرينات القرن ممثلا فى كتابات المنفلوطى ، وترجمات أحمد حسن الزيات ، ومحمد عوض محمد ، وغيرهم . وسيطر هذا الاتجاه على كتاب القصة القصيرة ، مثل محمود كامل المحامى،

ويوسف جوهر ، وصلاح ذهنى ، ونقولا يوسف ، ومنهم من خلق عالما حالما مثل حسين عفيف المحامى ، ومنهم من يمم وجهه شطر الريف ، وما ينشأ من قضايا عند التقائه بالمدينة ، مثل محمد زكى عبد القادر ، وبنت الشاطىء ، ومحمد عبد الحليم عبد الله فيما بعد .

وفى مواجهة المد الرومانسى ظهر الاتجاه التحليلى على يد كاتب مثل ابراهيم المصرى . ولئن كانت القصة الرومانسية قد حفلت أساسا بأبناء الطبقة الوسطى ، فان الاتجاه التحليلى – الى جانب تناوله أبناء الطبقة الوسطى – التفت الى قطاعات الشعب الاخرى. ويتميز ابراهيم المصرى بتحليل عواطف المرأة ، كما اهتم بعالم الطفل الى حد كبير .

ثم اتجهت القصة القصيرة المصرية فى أعقاب الحرب العالمية الثانية اتجاها واضحا نحو الواقع بسبب حركة المجتمع التى اختلفت تماما عما كان عليه بين الحربين العالميتين ، وتتمثل تلك الحركة فى كتابات الاقتصاديين والاجتماعيين فى تلك الفترة ، واضرابات العمال ، وتحركات الفلاحين ، ومظاهرات الطلبة ،كما تمثلت فيما انتشر من تنظيمات سياسية ، وفيما وقع من ثورات على الصعيد العالمى فى كثير من الدول .

وانعكس هذا كله على القصة القصيرة التى رأى كتابها ان أكبر خطر يهدد وجودها هو تلك الفردية الجامحة التى يعبر عنها الاتجاه الرومانسى ، فاتجهوا نحو انتاج أدب واقعى يمجد الروح الجماعية ، ويسخر من السلبية والانطوائية ، ويدعو الى احترام الانسان ويجعله منبع القيم كلها . وواكب ذلك حركة نقدية تربط الفكر بالمجتمع الذى نشأ فيه وتطالب الكتاب بالتخلص

ذواتهم وبأن يكون لأدبهم رسالة ، بل أن يكونوا مناضلين فيما يكتبون .

وتفاوتت قصص هذا الاتجاه من الناحية الفنيـة ، فقد أعلى بعضهم من شأن المضمون على حساب بقيـة عناصر القصة كعمل فنى مما أفقدها التأثير المطلوب ، وجعلها كالخطبة الزاعقة ، أو المقال السياسى لاتشويق فيه ولا فن ، حتى جاء بعضها يكرر بعضا. بينما حاولت بعض قصص هذا الاتجاه عقد صلح بين عنـاصر الفن القصصى والمضـمون الاجتمـاعى ، والمزج بين الواقع الخارجى والواقع النفسى الداخـلى . وكان يوسـف ادريس هو ابرز من وفقوا فى هـذا الاتجاه ، حتى انه أصبح مثلا يحتذى من شباب الـكتاب .

وهناك كتاب واقعيون آخرون لم يلتزموا فى قصصهم وجهة نظر عقائدية معينة ، بل كانوا يكتبون بدافع من احســاسهم بما يدور حولهم ، وادراكا منهم لحركة المجتمع والفن الذى تستلزمه المرحلة الحضارية . ولعل ابرز هؤلاء هو محمود البدوى .

وقد أمكن لهذا الاسلوب الواقعى بمختلف روافده ، ان يحدد ملامح مجتمعنا الرئيسية فى قطاعيه الريفى ، والمدنى ، وان يقف على ابعاد الصراع الذى يعتمل فى أعماقه ، وأن يجسد مشكلاته وقضاياه ، ويعين أهدافه ومراميه ، ويربط حاضره بماضيه مستشرفا مستقبله.

ولم تخل تلك المرحلة من اتجاهات اخرى . فمحمود تيمور استمر فى اتجاهه الانسانى ، بينما ظهر اتجاه نحو الجنس ، وآخر يستلهم التاريخ الفرعونى أوالعربى القديم الاسلامى ، كما فعل حبيب جاماتى ، وسعيد

العريان . الى جانب القصص التى امتزجت فيهـــا الوجدانية بالسريالية والتى ربما كان أبرز كتابها ادوارد خراط ، ثم التيـــار التعبيرى الذى تتحطم فيه قواعد المنظور فتتضخم النسب أوتضمرطبقا لرؤيا الشخصيات الفنية . وهذا الاتجاهان الاخيران هما اللذان قدر لهما أن تتسع رقعتهما ابتداء من أوائل الستينات حتىظهرت تنويعات لهما شقت طريقها بوضوح بعد عام ١٩٦٧ .

ولقــد انزوت القصة القصيرة ، كما انزوت فنون الرواية والشعر لتفسح الميــــدان للمسرح فى أوائل الستينات ، وان كان كتابها قد عرفوا جمهورا أعرض ، لـكنه جمهور غير قارىء ، وذلك عن طريق وســائل الاعلام مثل الاذاعة والتليفزيون وربما السينما . غير أن نكسة عام ١٩٦٧ ، وما أحدثته من صدمة فى العالم العربى فجر الميدان الادبى بعشرات من كتاب القصـــة القصيرة ، ومئات القصص التى هى أكثر ملاءمة للتعبير عن الفرد المأزوم مؤلفا كان ، أو شخصية فنية . وكان من الطبيعى أن يحدث تمرد على المدرسة الواقعية فى مثل تلك الظروف . وهو تمرد لاينتظمه خط واضح ، سوى ذلك القلق أو التوتر الذى نستشعره فى أعمــال الادباء الشبان . ولاشك ان هناك ثلاثة عوامل أثرت فى تطور القصة القصيرة على أيدى هؤلاء الادباء فيما بين عامى ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ :

أولهما : الظروف الحضارية ـ محليا وعالميا ـ التى تمر بها .

وثانيهما : آخر تطورات القصة القصيرة فى الغرب .

وثالثهما : محاولتهم اضافة جديد يميزهم عما قدمته الاجيال السابقة .

ومن أهم خصائص هـذا التطور عدم التقيد بالترتيب الزمنى أى حرية تأخير وتقديم الاحداث ، واختـلاط الحلم بالواقع ، والاسـلوب المشحون بالرمز والايحاء مما يسمح بتأويل العمل الفنـــى تأويلات مختلفة ، واستخدام أكثر من ضمير ، فترى ضـمير المتكلم الى جانب ضميرى المخاطب والغائب ، واستخدام ما يعرف بالمونولوج الداخلى .

ولـكن بعد حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ حدث تحويل جديد فى أسلوب القصة : قصيرة كانت أو طويلة ، فعاد اليه الوضــوح وخرج الادباء من انطوائيتهم الى أرض الواقع حيث كان الصمود والشـجاعة والتضــحيات ، وحل أدب التحدى محل أدب الهروب .

تجربتى مع القصة القصيرة

بدأت الكتابة القصصية بعد الحرب العالمية الثانية، ومعنى هذا ان المرحلة الجنينية لهذا التكوين الابداعى تمت أثناء تلك الحرب . وكان القالب الادبى السائد هو ما نطلق عليه اليوم - وبعد أكثر من ربع قرن - القالب التقليدى بالطبع . وهو القالب الذى يتسم أساسا بمتابعة الاحداث منطقيا وفى ترتيبها الزمنى ، وكنت أقرأ هذا الادب وأعجب كيف يمكن أن يعكس هذا القالب حالة الاضطراب وعدم الاستقرار التى تسببها الحروب وما بعد الحروب عادة . وكانت المدرسة الادبية المتمردة على ذلك القالب التقليدى هو ما عرف فيما بعد باسم المدرسة الواقعية ، أو الواقعية النقدية ، وهى أيضا مدرسة تلتزم بما أسميه قواعد المنظور، أى احترام النسب الموجودة بين المسافات والمساحات فى العالم الخارجى ، بينما الواقع الاجتماعى قد هز هذه النسب فى النفس الانسانية هزا شديدا بحيث كان لابد للأدب المصرى أن يعبر عن أبعاد الرؤيا الجديدة . من هنا بدأت اكتشف شيئا فشيئا اننى لا أنتمى لا الى المدرسة التقليدية ولا حتى الى المدرسة الواقعية المتمردة . ولكن يبدو أن الظروف الاجتماعية فى ذلك الوقت جعلت الغلبة لتيار الواقعية ، فكان له كتابه ونقاده وقراؤه ، بينما

انزوى التيار الذى سماه النقاد فيما بعد التيار التعبيرى، والذى حاولت أن أشقه بحيث بدأ كأنما يكاد يكون رؤية فردية من جهة الكتاب ، ويكاد يكون غير مفهوم أو مقبول من عامة القراء ، حتى وقعت معارك عام ١٩٦٧ ، ونتيجة لما أحدثته هذه الحرب من صدمة لدى الادباء العرب ، فان الادباء المصريين الشبان تنبهوا الى هذا لتيار الذى كنت قد بدأت به منذ أكثر من عشرين عاما ، وحاول - كل بقدر عبقريته الخاصة - أن يعزف على لحن قريب أو بعيد منه ، ولكن على أية حال لاينتمى الى المدرسة الواقعية ولا يحترم قواعد المنظور، فما عاد الفنانون المصريون يحتملون التقوقع فى هذا القالب المحدود . فان الطفرة لم تحدث عام ١٩٦٧ مرة واحدة ، بل كان لها ارهاصات سابقة كان يكتبها الادباء الشبان - بما وهبوا من قرون استشمار - فى شكل محاولات قد تنشرها المجلات الادبية كأنما فى استحياء او كأنما تعتذر عنها . غير انه بعد عام ١٩٦٧ أصبحت المحاولات المستخفية تيارا ، هو مقصد كل أديب ودلالة على مساهمته فى امداد قصتنا المصرية بدم جديد .

لهذا لم أقف يوما لأتأمل تطورى الفنى ، ذلك لأننى لم أبدأ - كما بدأ القصاصون من جيلى فى بلادنا العربية الذين تطور فنهم فيما بعد - بالطريقة التقليدية لينتقلوا منها الى مرحلة اكثر معاصرة ، بل لقد بدأت مباشرة - على ما أعتقد - بأساليب معاصرة فى القصة القصيرة ، ذلك لأنى كنت مشغولا بالتعبير عن أزمة الانسان المعاصر . وقد فرض على هذا المضمون المعاصر الشكل الفنى المعاصر فيما يبدو ، وما أزال أذكر السؤال الذى وجهه الى أحد الانجليز المهتمين بالادب العربى المعاصر بعد ان قرأ احدى قصصى عام ١٩٤٧ ، اذا كنت قد

قرأت فرجينيا وولف . ولم أكن قد قرأت لها شيئا بعد ، وان كنت قد سمعت عنها ، فما قرأتها حتى أدركت سر سؤاله . فقد كانت طبيعة العصر — وليس عامل التأثير المباشر — هو الذى فرض الاسلوب المتقارب .

وبدلا من أن أمر بمراحل التطور الفنى فى تسلسل تاريخى ، حاولت أن أجرب أكثر من شكل فنى فى وقت واحد ، فبالرغم من أن الطابع الغالب على قصصى هو الاساليب المعاصرة ، الا اننى كنت أحس كأنما أنا فى معمل وعلى أن أجرب مختلف الاساليب الادبية بما فيها الاسلوب التقليدى للقصة القصيرة .

فالكاتب — فى رأيى — عليه أن يتجاوز نفسه عن كل عمل فنى جديد يقدمه ، انه لا يخلق موضوعا جديدا فحسب ، بل وأسلوبا ، بل وقالبا جديدا أيضا . انه فى اللحظة التى يهم فيها بكتابة عمل جديد هى اللحظة التى يكون فيها قد تمرد على عمله السابق ، وهى اللحظة التى يعتبر فيها ان العمل السابق كان ابن لحظته التى عبرت وانتهت ، وان اللحظة الحاضرة تتطلب ابداعا جديدا . فالقالب الادبى كالمنجم قد يخرج منه الاديب الكنوز فى أول الامر ، ولكنه اذا أصر على الاقتصار عليه فلن يخرج فى النهاية سوى التراب . لهذا عليه أن يبحث دائما عن مناجم جديدة من أجل أن يحصل على كنوز جديدة . ان التكرار هو أفدح خطر يهدد الفنان .

وأنا كاتب مقل لم انشر خلال أكثر من ربع قرن الا ثلاث مجموعات قصصية ، بمعدل قصتين ، وأحيانا ثلاث قصص فى العام الواحد . وترجع هذه الظاهرة الى عدة عوامل أهمها اننى لا اكتب القصة فى جلسة واحدة كما يفعل كثير من القصاصين . فبالرغم من أن الفكرة

العامة قد تكون واضحة لدى بحيث اننى قد أكتب بدايتها ونهايتها قبل أن أكتب ما بينهما ، الا أن عملية الكتابة بالنسبة لى هى نفسها عملية الابداع الفنى ، فعن طريق الكتابة ، والكتابة وحدها تتم اكتشافاتى التعبيرية . كما أحس اننى لا أتعرف على شخصياتى الفنية مرة واحدة ، بل تحدث الالفة بيني وبينها شيئا فشيئا ، تماما كما تلتقى بشخص غريب لأول مرة فانك لا تعرف عنه كل شيء مرة واحدة ، ولكن الالتقاء به يوما بعد يوم هو وحده الذى يزيل الكلفة بينك وبينه ، حتى لقد يأتى يوم تعرف فيه عنه أدق تفاصيل حياته. هكذا أمر العلاقة بينى وبين شخصياتى ، فاننى ما ألبث أن أتعرف عليها شيئا فشيئا حتى لأعرف من أسرارها أكثر مما أعلنه للقراء ، لأنها أسرار قد لا تصل بالقصة ، فأحتفظ بها بينى وبين تلك الشخصية . لهذا كله فاننى أكتب القصة مرة بعد أخرى وتستغرق كتابتها نحو ثلاثة أشهر ، ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيد منها .

وانا لا أبدأ فى كتابة القصة بمجرد انبثاق الفكرة عندى ، بل اتركها تختمر وتلح على بقوة وقد يستغرق اختمار الفكرة سنوات . وتبدأ كتابة القصة عندى كما يبدأ الحب ــ بالارادة ــ أى غالبا ما تكون كتابتها فى البداية عملا اراديا . لكن ما أن أندمج فى العمل الابداعى حتى يصبح ــ كما يصبح الحب فيما بعد ايضا ــ عملا لا اراديا ، تبدو محاولة التخلص منه شبه مستحيلة ، فيلح على ويلح ، ولا أستطيع أن أدعه حتى اتمه . فالعمل الفنى لدى قد تكون له آلام أشبه بآلام المخاض ، حتى اذا خرج الجنين أصبحت صلة الحب بين الأم وطفلها أقوى من أن تنفصم .

وعندما أنتهى من كتابة قصة فاننى اقرؤها بعد أن أصبحت كلا متكاملا . ومعنى هــذا أننى أول قارىء لأعمالى الادبية ، وفى هذه الحالة اتخذ موقف الناقد. ففى داخل كل فنان جانبان ، جانب الخالق ، وجانب الناقد ، والفنان أول ناقد لعمله ، بل ان عملية النقد تتجاوز فى كل لحظـــة مع عملية الابداع وتتحــد معا فى عملية واحدة خفية دقيقه معقدة للغايه . وفى اتخاذى موقف الناقد من عملى أحاول أن أتبين اذا كنت قــد نجحت فى نقل ما قصدت اليه الى القارىء .

***

وقد سئلت ذات مرة عن الادوات التى أستخدمها فى عملى الفنى ، فاكتشفت أثناء الاجابة انها خمس أدوات:

أولا الملاحظـــة ، والملاحظة غير المتعمدة والمتعمدة فى بعض الاحيان . ذلك اننى أفضل الحدث الذى يوحى لى بالدلالة التى يمكن استخلاصها منه بحيث يصلح أن يكون موضوعا لعمل فنى وليس العكس أى الدلالة التى تبحث عن حدث يجسدها . وفى الحالة الاخيرة ــ أى الدلالة التى تبحث عن حدث يجسدها ــ فاننى ، تجنبا للوقوع فى مأزق التجريد ، قد أقوم بزيارة المكان الذى يوحى لى بأحداث تجسد هذه الدلالة ، أو بالســماع ربما الى ثرثرة بعض السيدات ذات الخبرات المتعددة، كل هذا قد يعطينا مادة لا يمكن الحصول عليها عن طريق الخيال المحض ، انما يأتى دور الخيال فى عملية المزج والتركيب بين مختلف هذه المواد المقدمة من عالم الواقع.

أما ثانى هذه الادوات فهو القراءة ، ربما قراءة خبر صغير فى صحيفة قد يوحى الى بقصة ، كما ان قراءة الاعمال الادبية ، وخصوصا القصص والروايات وربما

الدراسات النقدية يكون لها اثرها على ما أقدمه شكلا وموضوعا .

أما ثالث هذه الادوات فهو التجربة أو المعاناة . ولا شك ان احتكاك الفنان فى حياته العملية بالمجتمع وبغير المجتمع كعالمى الحيوان والطبيعة ، منبع ثروة لا تنفد بالنسبة له . وألتجربة لا تهبه المادة فقط ، كما تفعل الملاحظة ، ولا تطلعه على الاساليب المختلفة كما تفعل القراءة ، لـكنها تهبه الدافع الى الابداع . فالفن اما أن يكون عبادة ، وأما أن يكون احتجاج . النوع الاول نجد مثالا له فى الفن الذى نشـأ فى أحضـان الدين ، كالموسيقى ، والتصوير ، وأعمال النحت ، وفى المعابد، والنوع الثانى هو نتاج الاعتقاد انه مهما وصلت البشرية الى اى مسـتوى ، فلا يزال هناك أمامها مسـتويات أفضل ، وان كماليات الامس تصبح ضروريات اليوم ، كما ان كماليات اليوم ستصبح ضروريات الغد . ولهذا فان كل جيل يتطلع الى حياة أفضل فى الغد . وفنـان هذا النوع هو المحتج على بقاء الاوضاع دون تطور ، ولهذا فهو يرى ما فيها من نقص ، ويدعو الى تغييرها وصـولا الى ما هو أفضل . وكل من الفن والعبـادة والفن والاحتجاج نتيجة لمعاناة الفنان بتجربته الفكرية والاجتماعية .

بعد الملاحظة ، والقراءة ، والتجربة ، هناك الموقف وأساسه الاخلاص للحظة الحاضرة ، وعدم السـماح لأى شكل أدبى بأن يفرض نفسه على انتاجى ، فـكل قصة لها شكلها النابع من طبيعة موضوعها . لأنى أعتقد ــ كما سبق أن قلت ــ ان الاشكال الادبية كالمنجم الذى اذا تكرر استخدامه استنفد ما فى هذا المنجم من كنوز.

وأخيرا هناك الشعور الشديد ــ وربما المتضخم ــ بالمسئولية . بحيث انه كثيرا ما تكون الرغبة فى كتابة قصة مساويا تماما للرغبة فى عدم كتابتها . ولهذا تظل القصة عندى ــ وكما قلت ــ مختزنة فى وجدانى ربما لسنوات حتى تتغلب الرغبة الملحة فى كتابتها والقلق من عدم كتابتها .

***

بعد أدوات العمل أحب أن أختتم حديثى عن منهجى القصصى ورغم انه ليس منهجا واحدا ــ كما رأينا ــ فى جميع القصص الا انه يمكن تلخيصه فى النقاط التالية :

١ ــ الاهتمام بالشكل والمضمون على حد سواء ، وعدم التحيز لأحدهما على حساب الآخر ، بل يكون كل منهما فى خدمة الآخر ودلالة عليه .

٢ ــ تحطيم الفواصل بين الشخصى والعام ، الشخصى يتسلسل زمنا ، والعام ليمتد مكانيا ، ويكون بيئة وخلفية للحديث الشخصى ، وبذلك يندمج الزمان والمكان ، والشخصى والعام فى وحدة عضوية . فى قصة الوباء مثلا نجد الحدث الشخصى المتحرك فى تسلسل زمانى ، هو قصة الراوى مع البغى نعمات واعتزامها أن تذهب الى الحج لتكفر عن حياتها الملوثة ، ثم منعها بسبب انتشار الوباء ، ثم التقاؤها من جديد بالراوى . هذا هو الحدث الشخصى المتحرك . أما « العام » فهو الذى يتسع فى المكان أولا على نطاق محلى بتناول انعكاس الوباء على مختلف الناس وفى مختلف القطاعات ، ثم على نطاق عالمى فيتناول اشارات سريعة الى ما يعانيه العالم من وباء الانقسامات والخلافات والحروب . ومن

تداخل هذين الخطين يتكون نسيج قصة الوباء . ووعى الراوى هو الذى يربط بينهما .

٣ ــ هذه الحلفية المكانية العامة تتم معالجتها دراميا عن طريق تناول قطاع عرضى منها . أى تناول اكثر من حدث واحد فى اللحظة الواحدة تعبيرا عما تزدحم به لحظتنا الحضارية الراهنة من صخب وصراع . أو ربما معبرة عما جد من طرق للمواصلات والاتصالات مما أدى الى تزاحم الاحداث وتناقضها فى اللحظة الواحدة . فبعد أن كان الفرد يعيش فى قرية او مدينة لا يكاد يصله فى اللحظة الواحدة الا حدث واحد ينفصل به حزنا أو فرحا امكن عن طريق الصحف والاذاعات أن يتلقى عشرات الاخبار والحوادث المتناقضة فى اللحظة الواحدة والتى قد يعتبر نفسه مسئولا عن وقوعها بغض النظر عن مسافتها المكانية .

٤ ــ ولأن منهجى لم يكن منهجا واقعيا ، فقد كان من ملامحه تحطيم قواعد المنظور بالنسبة للأشياء والاماكن ، وتحطيم قواعد المعقول بالنسبة للعلاقات . ذلك اننا لو جلسنا على انفراد وفكرنا فيما يحدث فى العالم اليوم ، لوجد انه بجانب كل تفكير معقول أومنطق سليم ، ورغم هذا فانه يحدث غير عابىء بدهشتنا أو استنكارنا أو فزعنا ، ولا حتى بتنبؤاتنا بمصير هذه التصرفات مهما أثبتت الايام صحة هذه التنبؤات .

وهكذا لم يعد من الممكن أن تبدو الاشياء والحركات والعلاقات فى حجمها الطبيعى . واظن ان هذا ليس موقفى وحده لكنه موقف كثير من أدباء العالم ، وان كان لكل اسلوبه فى التعبير عن ذلك .

٥ ـ ولهذا كان من الملامح الرئيسية فى بعض القصص تصوير الجو غير الواقعى بطريقة تبدو واقعية للغاية وذلك عن طريق اعطاء تفصيلات دقيقة . وهذا أشبه بما يحدث فى الكابوس حيث تعانى أحداثا وترى أشياء لايمكن تحملها لغرابتها وثقلها ومع ذلك تبدو وكأنها تقع فعلا . وهذا الجمع بين التناقضين هو ما يتميز به الكابوس .

٦ ـ استخدام جميع الحواس للتعرف على البيئة المحيطة . فتختلط المرئيات بالسمعيات بالشميات باللمسيات وحتى بما يتصل بحاسة التذوق . كذلك الانتقال فى حرية بين العالمين الخارجى والداخلى للانسان ابتداء بالحديث غير المنطوق الذى نرتبه ونحن نهم بأن نتكلم حتى الحلم والكابوس والهذيان . والانتقال كذلك فى حرية بين الماضى والحاضر . وكذلك بين الضمائر الثلاث : المتكلم ، والمخاطب ، والغائب ، وان كان الضميران الاخيران لايزالان ملاصقين لضمير المتكلم ، معبرين عن وجهة نظره وليس عن وجهة نظر المؤلف العالم بكل شيء . كل ما هناك انها وسيلة لالتقاط الحدث من أكثر من زاوية .

٧ ـ الاغتراب ، وتتم معالجته دراميا عن طريق شعور الشخصيات بعدم طمأنينتها ، وبالمطاردة ، والاحباط المستمر الذى تواجه به ، وهذا يتفق وجو الكابوس الذى يسود كثيرا من القصص .

٨ ـ لهذا ، فالعمل الفنى لم يعد كما كان عند افلاطون ـ وكما قلت ـ تقليدا للتقليد ، وبالتالى لم يعد قابلا للتفسير بمعنى قياس نجاحه بمدى مطابقته لواقع خارج عنه .

وهذا نابع من وجهة نظر لى فى الفن اعتنقها وملخصها ان هناك ثلاثة أنواع من الوجود : الوجود الواقعى ، وهو الوجود الموجود بغض النظر عن وجود الانسان ، وان كان من الصحيح ان الانسان يدركه على نحو معين فى حدود حواسه وحدود ما اكتشفه حتى الآن من أدوات الا انه فى النهاية وجود كان قائما قبله وسيظل مستمرا بعده . وان كان من الصحيح أيضا أن الانسان يتدخل لتغييره . وهذا الوجود هو الذى نادى الفلاسفة الواقعيون ألا وجود غيره .

ثم وجود ذهنى خالص ، كأن أتخيل جبلا من الذهب، وهذا الوجود متوقف على وجود الانسان ويزول بزواله. وهذا الوجود هو الذى نادى الفلاسفة المثاليون أننا لسنا على يقين من وجود آخر غيره .

ثم الوجود الفنى وهو محصلة الصراع أو الالتحام بين الوجود الذهنى والوجود الواقعى ، ولكنه ليس أيهما .. بل له قوانينه الخاصة به ، كأن أتمنى أن أقبل شخصا أو أضربه ، فهذا ينتمى الى الوجود الذهنى . أما ان أقبل الشخص فعلا أو أضربه ، فهذا ينتمى الى الوجود الواقعى . فاذا صورت لوحة أو أقمت تمثالا يعطينى انطباع الحب أو الكره ، فهذا هو الوجود الفنى ، وهو التحام الفكرة التى تنتمى الى الوجود الذهنى بالالوان أو الحجر الذى ينتمى الى الوجود الواقعى بهدف اعطاء انطباع أو احداث تأثير على المتلقى. لهذا كانت الموسيقى - كما قال أكثر من فيلسوف وناقد حين تعرضه لعلم الجمال - هى المثل الاعلى للفنون ، لأنها لا تقلد شيئا خارجها ، ولا تهدف الا الى احداث

تأثير أو انطباع معين لدى متلقيها .

لهذا فان البطل فى معظم قصصى ليس شخصية معينة . بل هو الجو العام ، ومن هنا كان عنوان القصص : القيظ ، الزحام ، الوباء ، الهذيان ، الخوف ، الشجاعة ... الخ . وحتى تلك التى ليس لها هذه العناوين لاتزال تهدف الى اعطاء انطباع معين . وليست الشخصيات والحركة والاسلوب والموضوع . بل زمان القصة ومكان أحداثها ، الا وسائل تتضافر لخدمة هذا الانطباع بحيث اذا تغير عنصر من هذه العناصر تغير بالضرورة الانطباع المرجو نقله الى المتلقى .

وللقصة الجيدة مقياس بسيط الغاية فى نظرى : ذلك أن تترك أثرها فى ذاكرة القارىء فتكون جزءا منه وتدخل فى تركيب شخصيته ، تماما كتجاربه التى يمر بها فى حياته العملية وجيرانه وأصدقائه وأقربائه . والقصة التى يكون لها مثل هذا التأثير لابد أن يتضافر فيها الشكل والموضوع لتحقيق ذلك . فقد أقرأ قصة بوليسية ناجحة من الناحية التكنيكية وأستمتع بها استمتاعا شديدا لحظة قراءتها ، لكن ما ألبث أن أنساها بمجرد الانتهاء منها ، ذلك لأن موضوعها لايهمنى . والعكس أيضا فقد أقرأ قصة ذات موضوع حيوى بالنسبة لى ، لكنها مكتوبة بطريقة رديئة بحيث تصبح مثلا أقرب الى المقال ، ولهذا فانى أنساها أيضا بمجرد قراءتها . ان القصة السطحية كالاشخاص العابرين الذين تقابلهم فى مواصلات المدينة المزدحمة ، ننساهم بمجرد افتراقنا عنهم ، ولا نتعرف عليهم اذا استدعينا لشهادة ما فيما بعد . أما القصة الجيدة فهى ــ كما قلت ــ مثل أصدقائنا الحميمين الذين نعرف عنهم الكثير

ابتــداء من أسمائهم وتكوينهم الجســمى حتى تركيبهم النفسى والفكرى والمزاجى ، بحيث يتركون فينا انطباعا نظل نهتز له اذا لاح لنا طيفهم بعد سنوات عديدة من فراقهم .

الجزء الثانى :

ابـن السـلطـان
للدكتور عبد الغفار مكاوى

هذه هى المجموعة القصصية الاولى لمؤلفها على كثرة ما ألف وما ترجم فى الفلسفة والادب ، وتتكون هذه المجموعة من ثلاث عشرة قصة كتبت خلال ثلاث عشرة سنة (ما بين عام ١٩٥١ ، وعام ١٩٦٤) . ويمكن أن تتكشف لنا خصائص هذه المجموعة فى ضوء دراسة النقاط التالية :

أولا : الضمائر المستخدمة .

ثانيا : الترتيب الزمنى للأحداث .

ثالثا : المضمون بين الواقع والرمز .

رابعا : الشخصيات .

***

أولا : الضمائر المستخدمة

استخدام ضمير المتكلم فى عشر قصص : احيانا يكون مجرد راو ، وأحيانا يكون بطل القصة . وفى قصة « التابوت » استخدام ضمير المخاطب ، لكنه فى الواقع ليس الا صورة أخرى لضمير المتكلم لأن صاحبه يخاطب نفسه ، ولا يخاطب آخرين . وهناك قصتان فقط ، استخدم فيهما المؤلف ضمير الغائب هما « واحد من

أهل الـكهف ، والقضية » ، ومع ذلك فضمير الغائب في قصة « واحد من أهل الـكهف » أقرب ما يكون الى ضمير المتكلم لأن المؤلف لا يتناول الاحداث والمشـاعر بموضوعية بالنسبة لشخصياته ، بمعنى انه لا يعبر عن وجهة نظر كل منها ، بل يجعل قراءه يتلقون الاحداث من وجهة « صابر » فقط ، كما تنعكس على مشاعره . فاذا عرض لمشاعر « سامية » مثلا استخدم ألفـاظ التشكيك ، كأن يقول « ربما » ، واذا انفعلت حرص على بيان انعكاس هذا الانفعال على بطل القصة في مثل قوله « ضحكت ضحكة خيل اليه انها صادرة من أعماق قلبها » ومعنى هذا انه حتى في حالة استخدام ضمير الغائب لايزال القاريء يتلقى الاحداث والمشاعر كأنما ترويه له شخصية واحدة من وجهة نظرها ، وبالتالي فان ضمير المتكام لايزال هنا مستخدما بطريقة ما .

ودلالة غلبة ضمير المتكلم على المجموعة أن قصصها جاءت أقرب الى الاعتراف وما يتضمنه الاعتراف من تعبير عن الضعف الانساني ، فلحظة الاعتراف في حياة الانسان ـ حتى وأن احتاجت الى شجاعة أحيـانا ـ يكون هدفها التخفيف عن توتر ناتج عن فشله في التكيف مع موقف واجهه أو يواجهه ، ومن هنا كانت الدلالة الفنية لاستخدام ضمير المتكلم في معظم قصص المجموعة لا سيما اذا كان صاحبه هو بطل القصة وليس مجرد راو لاحداثها ، فاستخدام ضمير المتكلم هنا عنصر هام من عناصر ابراز طبيعة شخصيات المجموعة التى يواجهها ضغوط وظروف أقوى وأقسى فلا تملك وسيلة لاعادة توازنها المختل الا بالافضاء الى الآخرين .

لنتعرف على بعض قصص المجموعة في هـذا الضوء

فقصة « الصبر » تروى ـ بضمير المتكلم ـ قصة طالب فى امتحان الشهادة الابتدائية تظهر عليه أعراض المراهقة المبكرة فيغازل ابنة جاره موزع البريد بينما يحسب والده انه يستذكر دروسه ، وتكون النتيجة رسوبه واكتشاف والده سبب هذا الرسوب ، ويقع شجار بين الوالدين نتيجة لخيبة الابن ، وتغادر الأم وابنها منزل الزوجية الى بيت أبيها ، ولكن والدها يرفض أن تبيت عنده بعيدا عن زوجها ، فتعود الى منزل الزوجية مع ابنها فى عتمة الليل مطرقة الرأس .

وقصة « التابوت » قصة موظف أحيل على المعاش فيجد الفرصة ـ التى طالما توق اليها ـ لزيارة المتحف ... وفى أثناء تجوله بالمتحف يتخيل ان زملاءه بالعمل يقيمون حفلا بمناسبة احالته على المعاش ، لكنه يكتشف ـ ومن خلال زيارته للمتحف ـ انه كان دائما فى التابوت ـ وانه ساعة ولد لم تجد الولادة اللفافة المناسبة فدثرته بالأكفان ، أربعون سنة وهو يعمل مثل الحمار ، لا عجب اذن أن تتحدث هذه الشخصية الى نفسها بعد هذا الاكتشاف الفظيع وقد ضاعف من فظاعته انه جاء متأخرا فى حياة الاستاذ عبد الموجود .

وقصة « مولانا السلطان » تروى على لسان صاحبها كيف انه سقط فى الابتدائية اربع مرات حتى يئس منه أبوه وطرده من بيته ، فجرب ألف صنعة وصنعة وتسكع فى الشوارع وعاش مع النشالين والبلطجية والقوادين فلم يفلح ، ثم حاول الانتحار ثلاث مرات فكانت محاولات فاشلة أيضا ، حتى وفق فى الالتحاق بفرقة مسرحية تطوف بالقرى . وكلف بأداء دور ظل يؤديه عشرين عاما لايخرج عنه ، فلما أراد أن يغير فيه تغييرا طفيفا كان

نصيبه الطرد ، فانطلق يروى قصة مأساته ، ويعترف بعجزه وفشله .

والقصة الاخيرة فى المجموعة بعنوان « أيها الحبيب » تروى على لسان بطلها كيف عثر على أمله وحبيبه ، وسط زحام المهرجان ، ثم فقده . أمى قالت : انت تغش نفسك ، أبى قال لى : انت مجنون ، النجوم شمتت فى .. أصحابى قالوا : الله يعوضنا فيك ..

***

ثانيا : الترتيب الزمنى للاحداث

تختلف قصص المجموعة من هذه الناحية ، فبينما تسلسل الأحداث زمنيا فى بعضها كما فى قصص : ابن السلطان ، حادثة ، الصبر ، فى خطر ، اليتيم ، نجد ان بعضها الآخر يبدأ بالنهاية ، ثم يعود الى البداية لتتسلسل معها زمنيا حتى نصل الى ما ابتدأنا به كما فى قصص : القط ، مولانا السلطان ، أيها الحبيب . وهناك لون ثالث من القصص يختلط فيه الحاضر بالماضى ويندمجان فى نسيج واحد يتعذر الفصل بينهما ، كما فى قصص : واحد من أهل الكهف ، التابوت ، المدام ، الزوج الابدى ، القضية .

والمعروف ان الكاتب يلجأ الى كتابة النهاية فى أول قصته لأكثر من سبب ، منها اثارة عنصر التشويق لدى القارىء الذى يريد أن يعرف كيف انتهت الاحداث تلك النهاية ، ومنها بيان أهمية هذه النهاية وخطورتها فيجعلها الكاتب فى الصدارة ، وبقية القصة ليست الا بيانا للأسباب التى أدت اليها ، وأحيانا أخرى تؤدى هذه الطريقة الفنية وظيفة جمالية حين تبدأ القصة بافتتاحية ما نلبث أن نلتقى بها فى نهايتها . أما اختلاط

الحاضر بالماضي فتفرضه طريقة المعالجة الفنيـة حيث يمثل الماضي الذكريات التي يثيرها الحاضر وترتبط به ، وتتبلور فنية العمل في المزاوجة بين الحاضر والمـاضي ، وبين العالمين الخارجي والداخلي على نحو ما هو واضح في قصص هذا اللون في المجموعة .

***

ثالثا : المضمون بين الواقع والرمز

لـكن ثمة نوعا آخر من المزاوجة تنفرد به بعض قصص المجموعة ويجعلها تتميز به على بقيتها ، تلك هي المزاوجة بين واقعين أحدهما يعمل عمل الرمز بالنسبة للآخر ، كل واقع منهما موجود على حدة ، أما المزاوجة بينهما على هذا النحو فهو من عمل الفنان وحده وابداعه . ففي قصـة « واحد من أهل الـكهف » نجد المزاوجة بين شخصيات المسرحية المعـروفة بهذا الاسم ، وبين واقع الاشخاص الذين كانوا يقومون بتمثيل هـذه الشخصيات . فالاعوام الثلاثمائة في المسرحية أصبحت في قصتنا اثنى عشر عاما ، وبريسكا هي سامية طالبة المدرسة الثانوية الطموح التي كانت تمثل هذا الدور ، وهي ــ فيما بعد ــ الممثلة الثرية الشهيرة . وميشيلينا هو صابر طالب الامس الذي كان يمثل أيضا هـذه الشخصية ، وصاحب البقالة اليوم أبو العيال الخمسة. وكما انسحب ميشيلينا الى الـكهف انسحب صابر من شقة سامية دون أن يحس به أحد ، فقد فعل الزمن فعله ولا أمل في اللقاء من جـديد . وهكذا اختـلط الحاضر بالماضي ، وأصبحت مسرحية الأمس رمزا لواقع اليوم .

وفي قصة التابوت نجـد المزاوجة هنا تتم على عـدة

مستويات ، فهناك المزاوجة بين الاحالة على المعاش ، وزيارة المتحف حيث ترقد المومياءات ، والمزاوجة بين الموظف والادارى فى مصر وأوزوريس اله الخصب الذى علم المصريين ضرورة خلق جهاز ادارى بدونه لا يتيسر توزيع مياه النيل توزيعا عادلا بين سكان الوادى ، وتتداخل هذه المستويات والمزاوجات معا ، فأوزوريس متصل بالفراعنة ، والمومياءات ، والمتحف ، والمومياءات رمز للاحالة على المعاش ، بل لحياة عبد الموجود حتى من قبل أن يحال على المعاش ، بل منذ ولادته . وترتفع المزاوجة هنا لا بتعدد مستوياتها فحسب ، بل بانعكاسها على أسلوب الاناشيد الفرعونية اثناء روايتها .

وقصة « مولانا السلطان » قصة أخرى تتضح فيها بجلاء تلك المزاوجة بين واقعين أحدهما رمز للآخر ، وكما استخدم المسرح فى قصة « واحد من أهل الكهف » استخداما مزدوجا ، استخدم هنا أيضا بنفس الطريقة فها هنا شخص رسم له دور عليه أن يؤديه على المسرح ولا يخرج عنه والا طرد على الفور ، ولكننا ندرك أن القصة تشير الى مسرح حقيقى مرة ، والى مسرح الحياة مرة أخرى ، ومن هنا كان للقصة دلالات أبعد من حدودها الواقعية ، ومن هنا لم تكن مجرد قصة مسطحة بل كان لها بعدها الثالث أو عمقها .

اما قصة « فى خطر » فالمزاوجة هنا أكثر وضوحا بين الأم ومصر ، انها قصة تحكى كيف تلقى طالب يدرس التاريخ فى الجامعة برقية من قريته بأن أمه فى خطر ، فركب سيارة أجرة فى طريقه الى قريته ، وكان يستمع فى هذه الاثناء ــ ومن مذياع السيارة ــ الى أخبار العدوان على مصر عام ١٩٥٦ ، فيدرك ان بلده فى خطر ،

ومن هنا جاءت المزاوجة بين مصر وامه ، فكلاهما فى خطر ، الا ان الاحتفاظ بالمزاوجة بين الواقعين هنا لاينجح حتى النهاية ، كما فى القصص السابقة ، فما تكاد تنتهى من قراءة القصة حتى ندرك ان الأم ليست سوى مجرد رمز ، وليست كما توهمنا أولا — خطا واقعيا يسير بمحاذاة الخط الآخر . وهو مصر — ويعمل عمل الرمز له .

وهناك قصص أخرى ليس فيها الا خطا واحد من خطوط الواقع ، لكن هذا الواقع مشحون بالرمز، أى ان له دلالات أبعد من حدوده الظاهرية ، وان كانت هذه الدلالات لا تصل الى درجة الاستقلال كواقع منفصل بذاته على نحو ما رأيناه فى مجموعة القصص السابقة.

ولعل قصة القط من انجح قصص هذا اللون فى المجموعة. انها قصة تحكى حكاية قط صغير جاء الى البيت — بناء على طلب الصبى راوى القصة وطلب أمه (استجابة لرغبة طفلها) وأحب الصبى القط ووضعت الأم أملها فى أن ينظف البيت من الفئران حين يكبر . غير أن الوالد كان يكرهه لدرجة أن ألقاه ذات ليلة فى الخرابة القريبة من البيت .

وحين كبر القط خيب ظن من كانوا يأملون فيه خيرا. اذ التهم السمك المعد لعشاء الأسرة ذات ليلة ، ورغم محاولة عقابه وفراره ، ثم قبول توبته ، الا أنه عاد من جديد ، فالتهم مجموعة من الارانب الصغيرة ، لهذا لم يكن أمام الاسرة الا تلك المهمة القاسية : مهمة اغراقه فى الترعة . وتنتهى القصة بهذه السطور التى يكاد المؤلف يفصح فيها عن دلالة قصته ، والتى بدأها بسطور مماثلة . هذا المخلوق العزيز المغمض العينين .. من كان

يصدق انه سيصبح طاغية مخيفا .. ولـكن هل جنى عليه أحد ؟ هل كان فى وسعنا أن نفعل غير ما فعلنـاه ؟

فليس هنا خطان ، كما فى القصص السابقة ، بل هنا خط واحد هو تطور حياة القط منـذ كان مغمض العينين حتى أصبح طاغية ، لـكن هذا التطور نفسه مشحون بالرموز وبدلالات أبعد من وقائعه لتشمل كل تجربة مماثلة . بحيث تتجاوز علاقة الحيوان بالانسان الى علاقة الانسان بالانسان .

ومن قصص هذا اللون أيضا مجموعة أحب أن أطلق عليها أسم « قصص الانتظار » والانتظار موقف انسانى معروف فى حياة الانسان الفردية ، وفى حياته الجماعية على نحو ما نجد فى الديانات الثلاث : اليهـــودية ، والمسيحية ، والاسلام ، حيث تلعب دورها الهام فكرة انتظار مجىء أو عودة المسيح ، أو المهدى ، ليزيل الظلم وينشر العدل . فقصة « ابن السلطان » فى مقدمة هذه المجموعة لأن بطلها المجذوب ولى الله يعيش على انتظار والده قادما من بلاد بعيدة ، حيث يحارب الكفرة .. « سوف يعود أبي يا محمد .. أمى قالت لى ذلك .. قالته وهى على فراش الموت .. وحين يعود لن تجدنى أجوع .. أو أتشرد فى الشوارع .. كل النـــاس سيكونون أخوتى ، والسلطان أبونا جميعا .. انه يتقدم الموكب .. فى يده سيف أبيض .. طوله ألف ذراع .. وخلفه جيش كبير من الفرسان .. والغبار الذى تثيره أرجل الخيل يحجب وجه الشمس .. سيهرع الناس اليه من كل مكان .. يبكون عند قدميه .. ويقولون أين أنت يا مولانا السلطان ؟ نحن فى انتظارك من مائة سنة .. من مائتين .. من ألف سنة وأكثر ، وستحنى الاشجار

رءوسها لتحيته .. وتفزع الحيوانات اليه .. تتمرغ عند قدميه .. لن تغلق البيوت بعد اليوم فى وجهى.. لن تكون هناك أبواب على الاطلاق .. سيقول أبى لليتيم لا تحزن .. انى أبوك ، وللجائع . .والعـــارى .. والمريض .. سوف تقبل الرعية قدميه .. وتقول له شرفتنا يا مولاى السلطان .. نحن هنا فى انتظارك .. من زمان .. » وهكذا ارتفع الانتظار هنا الى المستوى الميتافيزيقى ، لأنه يمثل حلم البشرية بيوم تزول فيه آلامها .

ولئن كان ابن السـلطان ينتظر عودة أبيــه ويهب انتظاره هذه الدلالات الميتافيزيقية ، فان الأم الالمانية فى قصة « المدام » تنتظر ابنها الذى لم يعد من الحرب دون اضفاء دلالات أبعد من الانتظار نفسه ، فالانتظار هنا توقع مستمر يتسبب عن حالة توتر تضــخمت بحيث لم يعد صاحبها يدرك الامور فى الحدود المعقولة التى تعارف عليها الناس . لهذا يصف المؤلف بطلته فى أول القصة بقوله : « المدام التى اسكن عندها ضعيفة الذاكرة ، لست أدرى متى ولا كيف فقدت هــذه الحاسة العجيبة التى تربط الانسان بالزمان والمكان». ومن هنا كان اصرارها على هذا الانتظار ، لا ييأس منه ، بينما زوجها قد وضع حدا لانتظاره ، فلم يفقد ذاكرته التى تربطه بالزمان والمكان ، فاستطاع أن يتعامل مع أمثاله من العقلاء ممن يصابون بملل الانتظار ولا يقدرون على مواصلته الى ما لا نهاية .

ولئن كان الابن ينتظر أباه فى قصة « ابن السلطان » والأم تنتظر ابنها فى قصة «المدام» فان الزوجة تنتظر زوجها المزعوم فى قصــة « الزوج الابدى » ولئن كنا

لا نعرف مدى علاقة ابن السلطان بأبيه ، وهل رآه فى طفولته ، أو صاحبه فى شبابه ، أو لم يره اطلاقا . ولئن كنا ندرك ان علاقة المدام بابنها لابد وأن تكون علاقة وثيقة لمدة سنوات طويلة حتى بلغ سن التجنيد وشارك فى الحرب ، فاننا نجد ان علاقة الزوجة بزوجها فى قصة « الزواج الابدى » لا تتعدى لحظات خاطفة . فأم الخير عجوز مشلولة مصابة بالصرع ، تعمل خادما لدى أسرة الراوى الذى اراد ان يداعبها يوما ، لعل مداعبته تشفيها من أمراضها ، فاتفق مع أحد اجراء والده أن يأتى الى المنزل ليمثل لمدة دقائق دورالعريس الذى سيتزوج أم الخير ، ولقد رأته أم الخير فعلا لحظات على انه عريسها ، ثم اختفى عنها للأبد ، غير ان هذه اللحظات فى حياتها كانت كافية لتجعلها تتشبث بانتظاره فى اصرار ، وبلا يأس حتى اتهما الراوى بالجنون .

وقصة « القضية » تتفق والقصص الثلاث السابقة فى اختلال القوى العقلية لشخصيتها الرئيسية ، لكن موضوعها ليس الانتظار ، ليس التطلع الى المستقبل ، وتوقع عودة الحبيب المفقود ، بل هو ــ على العكس من ذلك ــ التشبث بالماضى ، فالنظرة الى الحبيب المفقود نظرة الى الوراء ، ولا أمل فى عودته ، وليس فىالمستقبل الا أمل باهت هو النظر فى قضيته . الولد أخذه من أمه وأبيه السياسة والجاسوسية والانجليز واليهود. قطعوا راسه وحلقوا شعره واخذوه من أمه وأبوه . والملائكة والشياطين وبتوع السيما والتمثيل والسكة الحديد . وأخوه وأبوه راحوا للقاضى ، وقال لهم : القضية يوم تسعة شهر تسعة سنة تسعة وتسعين .

اما قصة أيها الحبيب ، فبالرغم من أن بطلها ــ وهو

راويهـا ـ وصـف أيضا بالجنون « أبى قال لى انت مجنون ـ النجوم شمتت فى ... أصحابى قالوا الله يعوضنا فيك الا اننا ندرك انه على صلة بدنيا العقـلاء بخلاف الشخصيات الرئيسية فى القصص الاربع السابقة لسببين رئيسيين أولهما ان الشخصية الرئيسية تتحدث عن نفسها وتذكر آراء الناس فيهـا .. « أبى قال لى انت مجنون ... وهذا يجعلنا نستبعد تصديق حكم الجنون عليها ، بينما الحكم باختـلال القوى العقليـة للشخصيات الرئيسية فى القصص الاربع السابقة يصدر من أشخاص آخرين ولا يعون هم به ، أما ثاني السببين واهمهما فلأن ثمة توازنا قد تحقق فى هذه القصة بين الفقد والانتظار ، ان القصص الاربع السابقة فيها الفقد والانتظار أيضا . لـكن الشخصيات الرئيسية فى الثلاث الاولى منها تضخم لديها الاحساس بالانتظار على حساب الاحساس بالفقد ، بينما فى قصة القضـيـة نجد ان احساس الفقد هو الذى تغلب وان كان ثمة انتظـار لقضية تقـام يوم تسعة فى شهر تسعة سنة تسعة وتسعين . اما فى قصة « أيها الحبيب » فالراوى قد عثر على حبيبه ثم فقده فى زحام المهرجان ، ومن الفقد انبثق الانتظار ، غير ان أحد الاحساسين لا يتغلب على الآخر ولا يستوعب صاحبه ، ولهذا تبدأ القصة بهذه الجملة « فى المهرجان وجدتك أيها الحبيب وفى المهرجان فقدتك ، وعندما جاء موعده فى هذا العام رحت أبحث عنك » وتمضى بقية القصة فى رواية ذكرى ذلك اللقاء الخاطف ، حتى يختتمها راويها بقولها : « وعنـدما يجىء كل عام أروح أبحث عنك فى المهرجان ، لأننى فى المهرجان وجدتك ، وفى المهرجان فقـدتك » . وهكذا يتجاوز هنا الفقد والانتظار ويتوازيان . وهو انتظـار

أكثر ايجابية مما فى القصص السابقة ، لأنه يعبر عنه بكلمة البحث ، والبحث حركة ايجابية . ولكن العلاقة ـ من ناحية أخرى ـ أكثر شفافية وضبابية من العلاقات السابقة المحددة الواضحة ، انها ليست علاقة الابن بأبيه ، ولا علاقة الأم بابنها ، ولا الزوجة بزوجها ، بل هى علاقة الحبيب بحبيبه ، حيث يتم اللقاء فى جو سحرى تمارس فيه الطبقات الشعبية المتزاحمة طقوسها الترفيهية .

***

رابعا : الشخصيات

وقصص الانتظار فى هذه المجموعة وما تحفل به من شخصيات يتضخم لديها احساس معين على حساب الأحاسيس الأخرى ، يقودنا الى الحديث عن شخصيات المجموعة .

انها أولا بوجه عام شخصيات محددة ملموسة لمعظمها أسماؤها وأبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية ، وهذا يبعدها عن التجريد الذى يتسبب عن فقدان هذه الابعاد كما حدث فى عدد قليل من القصص ، مثل قصة « أيها الحبيب » حيث لا تذكر الاسماء عن عمد ، فعندما سألت الحبيبة فارسها عن اسمه أجابها : ماذا تهم الاسماء ؟ كما أغفل ذكر أية أوصاف جسمية أو وظائف اجتماعية الشخصيات ، مما أضفى الضبابية على العلاقة بين الحبيبين على نحو ما أشرنا سابقا .

والى جانب اتصاف عدد غير قليل من الشخصيات بما يعتبر اختلالا فى قواها العقلية ، فقد سبق أن رأينا أن أسلوب الاعتراف الذى يسود معظم قصص المجموعة قادنا الى الكشف عن طبيعة عدد آخر من شخصياتها ،

ذلك انها شخصيات فشلت فى التكيف مع موقف واجهته أو تواجهه فاستخدمت اسلوب الافضاء الى الآخرين لاستعادة شيء من توازنها المختل .

هذا من ناحية البعد النفسي ، أما من ناحية البعد الاجتماعى فلا شك ان معظم شخصيات المجموعة تنتمى الى الاوساط الشعبية والبيئات الريفية والطبقات الفقيرة . ويتضح عطف الكاتب على هؤلاء فى قصته « اليتيم » حيث يتخيل أن شخصيات قصصه تتحدث اليه ، واذا بصبى صغير من بينها يطالبه بأن يمنحه الحياة فى قصصه لأنه شيء هائم فى شوارع القاهرة بلا اسم ، ولا عنوان ، ولا ماض ، فمضى يبحث له عن مصير .

كذلك فمما يثير الانتباه ان كثيرا من شخصيات القصة الواحدة ترتبط معا بعلاقات عائلية ، أو يشار الى نسبتها فى الاسرة ، فمن الشخصيات المتكررة ، شخصية الوالد أو الزوج والوالدة أو الزوجة والابن ، وهى ليست علاقات ثانوية فى القصص ، بل علاقات جوهرية فى القصة . فابن السلطان يرتبط بأبيه الغائب حتى انه اشتهر باسم ابن السلطان ، بينما توارى اسمه وهو « الشيخ سيد » ، وحتى الرواية فى القصة تربطه بأبيه علاقة قوية فيتحدث عنه باعجاب وكيف انه تاجر ناجح لأنه مهموم بهموم الآخرين ، وعندما تغيب لمرضه باشر ابنه حركة الدكان بنفسه ، واثناء هذا الغياب أتيحت له فرصة الانفراد بابن السلطان والتبسط فى الحديث معه ، فتبسط ابن السلطان بدوره فى الحديث عن أبيه الغائب .

أما فى قصة « الصبر » فالوالد قاس غاضب على ابنه

لأنه رسب فى الابتدائية بسبب مغازلته بنت الجيران ، لدرجة أنه اضطره الى مغادرة البيت مع أمه ، لـكنه غضب سريع التلاشي ، فعندما عادت الأم وابنها فى الليلة نفسها فتح لهما الباب ، ولمح الابن عيني والده الواسعتين كجناحي نسر تهبطان على راس الام المطرقة .

وفى قصـة « المدام » نجد الوالد يظل يحتفظ بقواه العقلية التى فقدتها زوجته بسبب غياب ابنه ، فظـل يحتفظ بتناسب العلاقات بين الماضي والحاضر والمستقبل .

وفى قصة الزواج الابدى نجد الراوى يصف أباه كأنه غريب تقوم أمه بمهمة تعريفه به « قالت لى أمي هامسة : هس . اخفض صوتك . ونظرت حولى ، كان ثمة باب مفتوح ، ورجل عظيم ممدد على سرير نحاس أصفر ، يتصاعد شخيره العالى ، وتحرس جسده شمعة . قالت لى أمي : انه أبوك فانظر اليه . ونظرت . كان مثل بطل عظيم من أبطال أثينا .

وفى قصـة « القط » يكره الوالد القطط ، ويرى أن آراءه صحيحة ، وقد تحققت .

أما قصة « فى خطر » فيربط الراوى فيها بين أبيـه وتاريخ مصر بحيث يصبحان شيئا واحدا « آه يا أمى ، لا يزال أبى كما هو من ثلاث آلاف سنة ، من أربعة .. خمسة وستة آلاف .

يخرج كل صبـاح الى الحقل ويعود الى الـكوخ . يتزوج ويخلف الأولاد وينـام هو وهم والجـاموس والدواجن تحت سقف واحد .

وكما اختلفت شخصية الوالد من قصـة لأخرى ، اختلفت شخصية الأم . فهى فى قصة حادثة جاهلة لا

تعرف القراءة عاطفية . وفى قصـــة « المدام » فقــدت حاضرها لتعيش ماضيها ، فهى قد ضحت نهائيا بنفسها فى سبيل ـ أو بسبب ـ ابنها المفقود . وفى قصــــة « الصبر » تحيزت لابنها رغم لعبه ورسوبه فى الامتحان لدرجة أنها تغادر بيت الزوجية ، غير أنهـا ما تلبث أن تعود مغلوبة على أمرها . وفى قصة « القط » نجدها عاطفية أيضا ، تحب القط لأن ابنها يحبه ، حتى بعد أن أكل السمك الذى أعدته للعشاء ، وهرب واختفى دون أن ينال عقابه ، فقد حنت عليــه وقالت « والله يا ابنى كان مالى علينا الدار ... كان عاقل خالص زى مايكون واحد عجوز » ولــكن عنـدما ارتكب جريمته التالية وافقت على التخاص النهائى منه ، وفى قصـة « الزواج الابدى » الأم هى الصدر الحنون الذى يرتاح عليه الابن العائد بعد غربة طويلة مكدود النفس ممزق الفؤاد ، ليمزج أنفاسه المشتعلة بالغضب بأنفاســها المعطرة بالحب . أما قصــة « فى خطر » فكما ارتبط الوالد بتاريخ مصر ، فان الأم هى مصر نفسها ، وهى فى خطر ، لأن الاعداء يقتحمونها . وجهها عجوز ورائحة جلدها مميزة بطعم الملح والعرق وهى فى النهاية محتاجة لنقل الدم .

كذلك نجد شخصية الابن تتكرر فى قصص : ابن السلطان ، حادثة ، الصبر ، القط ، الزواج الابدى ، فى خطر ، أيها الحبيب . وهو أحيـانا مجرد راوية ، وأحيانا يلعب دورا فى أحداث القصة ، وأحيانا ثالثة يكون محورها . حتى فى قصة « أيها الحبيب » حيث محورها العلاقة بين الراوى وحبيبته ، نجد الاشارة الى علاقة الراوى بأسرته ، فهو لا يزال يشير الى صــفة البنوة التى يتصف بها وذلك بقوله : أمى قالت لى انت تفش

نفسك ـ ابى قال لى انت مجنون ... »

فالعلاقات العائلية تقوم بدور هام فى تحديد معالم الشخصيات فى هذه المجموعة ، والرجل بوجه عام أكثر واقعية ، بينما المراة أكثر عاطفية .

ومن مجموع هـــذه الملاحظات يمكن ان نستخلص الخصائص الآتية لقصص المجموعة :

أولا : غلبة استعمال ضمير المتكلم أو أســـــلوب الاعتراف ، وما لذلك من دلالة على طبيعة الشخصيات وما تنوء به من ضغوط .

ثانيا : تتميز بعض قصص المجموعة بوجود واقعين أحدهما يعمل عمل الرمز بالنسبة للآخر ، بينما للبعض الآخر خط واحد من خطوط الواقع ، لـكنه مشحون بالرمز .

ثالثا : فكرة الفقد والانتظار من الافكار الاســاسية التى يدور حولها عدد غير قليل من قصص المجموعة .

رابعا : معظم الشخصيات الرئيسية محددة ملموسة والعلاقات العائلية بعد من أهم الابعــــاد المستخدمة لتحقيق ذلك .

خمس جرائد لم تقرأ
لمجيد طوبيا

مجيد طوبيا من الاسماء التى برزت أخيرا بين الادباء الشبان الذين يقومون بمغامراتهم الفنية من اجل تطوير القصة المصرية القصيرة فى سبيل استيعاب لحظتنا الحضارية المعاصرة .

وقد سبق أن قدم مجموعته الاولى « فوستوك يصل الى القمر » عام ١٩٦٧ ، وبعدها بثلاث سنوات قدم لنا مجموعته الثانية « خمس جرائد لم تقرأ » . وواضح لكل من يقرأ المجموعتين ان مجيد يحاول الا يكرر نفسه على الا يكرر غيره ، وان كنا نجد بذور المجموعة الثانية موجودة فى المجموعة الاولى ، وبذور المجموعتين معا فى تراثنا القصصى القصير المعاصر .

ولعل أول ملاحظة لما حدث من تطور بين المجموعتين ان ضمير الغائب كان يغلب على قصص المجموعة الاولى بينما أصبحت الغلبة لضمير المتكلم فى المجموعة الثانية مما يوحى ان الكاتب أصبح أكثر انسحابا على نفسه ، وان أبطاله اصبحوا أكثر تأزما مما يدفعهم الى الاعتراف والافضاء الى الآخرين علهم يتخففون مما يعانون. ولعل لكتابة هذه المجموعة بعد النكسة أثره فى هذا التطور.

أما الملاحظة الثانية فهى ان الكاتب أصبح أكثر خبرة

بصناعة القصة القصيرة ، وكما ان لبكارة التجربة الفنية مزاياها ومساوئها فللصنعة كذلك مزاياها ومساوئها ، وتضافر الموهبة والخبرة هو وحده الذى يقود الفنان الى اقامة توازن دقيق لهذه المعادلة الصعبة ، ولقد نجح مجيد طوبيا بوجه عام فى مواجهة هذه المعادلة وان تعثر أحيانا حين غلبت عليه الصنعة كأنما طفت عليه فرحة اكتشافه بما يصنع فأسرف حيث كان يجب أن يقتصد ، واعنى بذلك تلك الجمل التقريرية الموضوعة بين الاقواس والتى تعلق على الموقف من حين لآخر لتعطيه بعدا آخر .

أما الظاهرة الثالثة فتتعلق بجوهر هذه المجموعة شكلا ومضمونا . ذلك ان مجيد طوبيا يحاول استيعاب اللحظة والسيطرة عليها والامساك بها من خلال عشرات اللقطات المتحركة فى أكثر من زمان وأكثر من مكان . لقد حطم وسيلة السرد العادية ـ وهذه ظاهرة مألوفة فى قصص الادباء الشبان ـ لكنه استعاض عنها بتكتيكه الخاص الذى اصطنعه .

اللحظة عنده ليست حاضرا فحسب ، لأن الحاضر نفسه ليس الا نتيجة تراكمات الماضى وماضى الماضى ، كأنها طبقات جيولوجية واحدة وراء الاخرى . وتتشابك الازمنة والامكنة من خلال عشرات التفاصيل الجزئية الحية والمتقابلة أحيانا لتقدم فى النهاية اللحظة المتكاملة فى وعى القارىء كما هى فى وعى كاتبها . هذا هو الشكل الفنى .

لكن هذا التشابه الزمانى المكانى ليس فى صالح الانسان ، بل انه ضد حياته ولحساب موته وعجزه وضآلته . الحاضر هو الموت أو العجز ، لهذا فالماضى

ليس الا سلسلة القهر الذى افضى الى تلك النهـاية .
هذا هو الموضوع الفنى .

بقيت ظاهرة الأسلوب ، فالجمل التى تنتشر فى قصص المجموعة جمل قصيرة كأنها طلقـات نارية تنغرس فى القلب وتنتهى مهمتها لتتلوها أخرى . كل جملة تؤدى مهمتها وتنصرف ، لا تتلكأ ولا تتطفل على غيرها. ليس من الضرورى أن ترتبط بالجملة التي قبلهـا أو التى بعدها بحرف عطف أو اسم وصل ، فلا وقت لابداء هذا التعاطف بين الجمل . انها ـ كما وصفت بعض الاساليب ـ كحجارة الاهرام ليس بينها ملاط ، لكنها أشد تماسكا بفضل تفريغ الهواء ، هكذا تتماسك الجمـل بعضها بجوار البعض لتشكل اللحظة الفنية كما تشكل الفسيفساء بأجزائها الدقيقة اللوحة الفنية .ورغم قتامة اللحظة فانها لا تتكون الا من مجموع متناقضاتها فتسبغ عليها لونا من السخرية . وكأن مجيد يقول : هذا هـو واقع الحياة لا تحاولوا أن تهربوا منه أنا أجابهكم به . الموت يتـداعى معه ذكرى الزواج ، فى سرادق العزاء يجلس المعزون يقصون نوادرهم ، بينما يكبس الضحك على الصفار . لصـوص المقـابر يسرقون أكفان الموتى وأسنانهم الذهبية ، الفخر لأن الجنازة كانت مهيبـة كبيرة ، رغم أن النعى لم ينشر بعد ، الحياة تمضى كما هى لا تحس ان أحدا قد سقط أو فقد . . .

***

فى القصة الاولى « خمس جرائد لم تقرأ » نجد ان بطلنا الذى لا اسم له ـ فجثته تروى القصة على لسانها .. قد نزح من القريةالى المدينة . لماذا ؟ القصـــة لا تقول لنا . لابد ان القرية ضاقت على مطامحه فأقبل

الى المدينة ربما ليتعلم ، وربما ليكسب قوته . ليست هناك الا اشارة الى نساء المدينة على لسان رفاق قريته. فامرأة المدينة سهلة المنال من ناحية ، والصعيدى له جاذبية شديدة بالنسبة لها من ناحية أخرى . لكن حتى عندما تحقق حلمه فى امرأة المدينة وأصبحت قريبة المنال كانت تجربته معها أقرب الى الكابوس مما هى الى الحلم . وكما كانت المدينة تبدو له حلما ممتعا وهو بعيد عنها فى القرية ، هكذا بدت له المرأة باهرة فى شرفتها ، وأكثر فتنة عند ركوبها السيارة . وكما صدم فى المدينة التى لفظته من بيت قريبه الصعيدى الى الفندق ، ومن الفندق الى شقته التى وجدوا بها جثته ، كذلك صدم فى هذه المرأة التى مالت عليه لتقبله فى شقته ، فرأى وجهها مطليا بمسحوق برونزى يركض خلفه بسرعة كبيرة جدا ، فركض عنه ببطء شديد جدا . وحدث له ما يحدث فى الكابوس تماما : أراد أن يصرخ فوجد ان حبال صوته منزوعة ممزقة . وعندما عثروا على جثته فى شقته وجدوا خمس جرائد لم تقرأ ، أى انه مات منذ خمسة أيام .

وقصة « الجاحظون » لايزال الراوية فيها من غير الاحياء ، انها تنويعة أخرى — وان كانت أشد قسوة — لموضوع القصة الاولى . واذا كانت الرحلة الفاشلة فى القصة الاولى من القرية الى المدينة ، فان الرحلة هنا من العاصمة حتى البحر عبر النيل . وبرج القاهرة الذى جاء ذكره فى القصة الاولى دليلا على القهر حيث عقد الراوية فوقه مقارنة بين حجمه وحجم المدينة ، يعود هنا ذكره من زاوية أخرى ، لكن ليؤدى نفس الدلالة ، فهو فى الوقت الذى كان يغوص فيه تحت سطح الماء كان برج القاهرة الشاهق أمامه وفوقه سائح

يتأمله من خلال منظار مكبر . وبنفس التكنيك السابق : الحاضر ليس الا تراكمات الماضى ، فيرتد الفريق الى الماضى البعيد : الى طفولته ، والى الماضى القريب حيث كان يطالب الاحالة الى المعاش رغم انه فى الثلاثين دلالة على الرغبة فى الانسحاب من الحياة . ويمضى الفريق فى رحلته يتلون عليه مرة آيات القرآن ويصلون عليه مرة أخرى صلاة مسيحية . وجثته فى قصتنا هذه لا تتعفن ـ كما تعفنت جثة الراوية فى القصة السابقة ـ ذلك لأنها لا تظل بمعزل عن عالم الآخرين ، فان سمكة تبتلعها حيث تفرز أمعاؤها سوائل وأحماضا فتحللها تماما ، وهكذا يمتصه جسد السمكة ويصبح جزءا من خلاياها . وتصاد السمكة ويدخل جسدها فى الآلات الفاسلة فالمطهرة فالقاطعة الى أن يعلب ، ويباع ويؤكل ويستطعم الآخرون مذاق السمكة التى تغذت به . وتقول الزوجة لزوجها هذه الجملة الساخرة : ان صناعة السردين تقدمت جدا . هذا مصير الانسان فى العصر الحاضر ، لابد أن يموت ويقطع ويعلب حتى يستطعمه الآخرون !

وقصة « الغشاء » ليست الا صورة أخرى لتداخل مجموعة الخيوط الزمانية والمكانية الخارجية والداخلية للحظة والتى تفضى الى لون من ألوان الموت . فالراوى هنا ـ وان لم يتحول الى جثة كما فى القصتين السابقتين ـ الا ان احساسه بذروة النشوة والحياة قد مات . مات لأن لحظة النشوة غير معزولة فى عالم اليوم عما يجرى حولها من أحداث مروعة تحيطها وتفسدها . فالقصة تبدأ ببرقية تهنئة بالزفاف للعريس ـ وهو الراوية ـ من صديق له بالجبهة . ويظل شبح هذا الصديق يجثم على العروس حتى اللحظة التى هو أحوج

ما يكون فيها الى الانعزال ، لحظة انفراده بعروسه .
لكنه ليس هذا الصديق المجند فقط هو الذى يرافق بطلنا فى مخدع زفافه ، بل ان أتفه الاشياء تتدخل بدورها : صوت المياه فى المواسير ، سحرك ، مواء قطة ، هدير آلات .. صوت طائرة يقترب ، حتى انه تمنى لو كان المنزل قد صنع من مادة عازلة للصوت . ثم هناك الراديو الترانزستور فى اللحظة التى بدأت فيها الحياة من حوله وحول عروسه وتتلاشى وتغيب فى ضباب وردى ، وتضيق لتصبح ذلك الحيز الضيق (يكرر كلمة الضيق مرتين، مرة بصيغة الفعل ، ومرة بصيغة الاسم) فى هذه اللحظة تنبه الى صوت رجل يتحدث معه فى الحجرة بجوار السرير ينبعث من الراديو — وربما من داخله أيضا بسبب برقية صديقه — معلنا عن ضحايا غارة بالعشرات ، فارتبكت شفتاه فوق شفتيها وهى ترمقه بنظرة متسائلة .

لم يعد هناك اذن بالنسبة لانسان ما بعد منتصف القرن العشرين داخل وخارج أو خاص وعام ، لقد سقط الحاجز بينهما واصبح سقوط القتلى بالعشرات فى غارة ما بين قتيل وجريح من أخص شئون الانسان المعاصر ، شأنه فى ذلك شأن خلوته بعروسه تماما ، بحيث لم يعد من الممكن ان يتجاهل الواحد ليستمتع بالآخر .

ويتضافر الاسلوب مع المضمون فى التعبير عن هذا التداخل فتسقط الحواجز بين الجملة والجملة ، هذه تعترض تلك . فتنتهى القصة مثلا بهذه الجملة : رفعت كفى ، مددت يدى لأسكت هذا الاخرق ، سقط على الارض بعشرات القتلى ، ارتبكت شفتاى فوق شفتيها ،

رمقتني بنظرة متسائلة ، ما بين قتيل وجريح .

وقصة « مطارحة غرامية » تضيف فيها دائرة الزمان والمكان . فالزمان يتحرك ما بين الصباح والمساء . والمكان ما بين الحمام والبيت والشارع . ومع ذلك فان المعاني التي سبق وجودها في القصص السابقة موجودة كلها معا هنا . فالعيون التي تلاحق البطل في قصة « الجاحظون » لا تزال هنا تلاحق بطلنا . والموت الموجود في قصتي « خمس جرائد لم تقرأ » و «الجاحظون» ، والعجز الجنسي في قصة «الغشاء» ، اجتمعا معا هنا . فالراوية يذكر أن عربة سوداء كبيرة لنقل الموتى كانت تتبعه وهو لم يمت بعد . وفي المساء — ورغم محاولات زوجته — لايستطيع أن يطارحها الغرام. ولئن كان سبب العجز الجنسي في قصة « الغشاء » هو تداخل الخارج مع الداخل في صورة ما يقع في العالم من أحداث مفزعة ينقلها الراديو الصغير ، فان سبب العجز الجنسي في مطارحة غرامية هو تداخل الخارج مع الداخل ممثلا في هذه العيون التي تراقب البطل وتلاحقه فتشله وتسد عليه حقه في العزلة لممارسة ما يعتقد أنه أخص شئونه والتي توضح القصة انه يبدو أنها لم تعد كذلك . على ان انسحاق الفرد لا يقدم دراميا في هذه القصة بالتلويح بوفاته أو عجزه فقط ، بل وبطوله الذي يعتقد البطل انه ينقص وان جسمه ينبعج نتيجة طرقات فوق رأسه من رجال في ملابس حداد وجوههم شاحبة كوجوه الموتى . وكذلك بضياع الصابونة التي اشتراها ليغتسل بها ، ثم اكتشف ضياعها عند وصوله المنزل .

أما العجز في قصة « مليون نحلة في الراس » فهو لا يتمثل في فقدان الحياة ، وفقدان الرغبة الجنسية ،

بل فى فقدان الحقيقة وعدم القدرة على التعرف عليها ، سواء من خلال حواس الفرد نفسه وادراكه ، أو من خلال أدراك الآخرين . فطوابق المجمع تبدو من خلال صالته الداخلية دوائر تضيق كلما ارتفعت ، فاذا صعد الراوية الى فوق ونظر الى أسفل حدث العكس . وقضبان السكة الحديد التى تعلم الراوية انها لابد أن تكون متوازنة يراها تتلاقى على البعد . وروث البهيمة الذى يراه على أرض الميدان لايراه شرطى المرور ويعتمد فى ذلك على أكثر من برهان ، أما المارة فانهم يرونها مرة ولا يرونها مرة أخرى . فيتلمس العون متجهـا الى الشمس يصلى لها كما فعل أجداده الفراعنة ، لكن ذلك كان منذ آلاف السنين . لم يبق الا المصباح ـ كمصباح ديوجنيس أليونانى الذى كان يبحث به عن الحقيقة في وضح النهار مكتفيا من الدنيا ببرميل يأويه ـ غير أن مصباحه لم يكن به زيت ولم يكن معه ثقاب ولا حجران يشعله بهما حتى اتهمه الناس بالجنون ، لكنه مع ذلك ظل يحرك مصباحه يمينا ويسارا وهو لا يرى شيئا .

وقصة « كل الانهار » نموذج لقصص المجموعة فالعنوان مأخوذ من قول سليمان الحكيم « كل الانهار تجرى الى البحر ، والبحر ليس بملآن » وهو رمز الرغبة العطشى الى المعرفة والتى لا ترتوى أبدا . ويلجأ مجيد طوبيا الى تنويعات درامية حول هذا المعنى : الابن يسأل عن عدد السموات ، والبنت عن عدد الأرضين ، والانسان يصعد الى الفضاء ليجوبه والاغريقيان العملاقان يضعان الجبل فوق الجبل فوق جبال الأولمب ليصلا الى السماء ، وأبن البحار لم يسمح له أبوه أن يوغل فى البحر الكبير ، لكنه غافله ذات يوم وكان أبوه على اليابسة وفك المركب وأقلع بها وحول الدف

الى البحر الـكبير ، وناداه أبوه ليعود فالمركب صغير ، والبحر كبير ، لـكنه لم يستمع لندائه ، ومن يومها وأبوه ينتظره ليجيبه على سؤال عجيب يحيره ..

أما قصة « كل الرجال كل النســاء » آخر قصص المجموعة ، فهى فى رأيى أكمل قصص المجموعة وأنضجها تعبيرا عن النوع الفنى الذى يريد مجيد طوبيا أن يقدمه لنا من خلال مجموعته . فنحن نرتد مرة أخرى الى ذلك العالم المتشابك العجيب الذى ينســـج اللحظة الحاضرة المشحونة بالحزن والمأساة . هــذا التـداخل الزمانى والمكانى المفضى الى لحظة قاتمة مريرة . اللحظة لحظة جنـــازة الأم ، أم الراوية . ويستحضر الراوية مجموعة الخيوط الزمانية والمكانية التى أفضت الىهذه اللحظة ، ففى صبر وبغير عجلة ، وحواسه كعدســات الـكاميرا ، لقطة من هنا ولقطة من هناك ، لإستحضار اللحظة بكل جوانبها بحيث تكون فى وعى القــارىء كما هى فى وعى كاتبها . الحاضر والماضى يتكونان منجزيئات صغيرة موحية ، كأنها تمتمة فنان دقيق ، منها يتكون العمل الفنى فى النهاية . وكأنما قصص المجموعة كانت محاولات من أجل الوصول الى هـــذا العمل الفنى المتكامل ، وكأنما هــذه القصة بدورها لون من ألوان النقد غير المباشر للقصص الأخرى بالمجموعة .

أما قصة « حكايات الزوايا » فقد حاول مجيد طوبيا أن يقدم فيها شكلا جديدا بالنســبة لقصصــه الاخرى بالمجموعة وان كان شكلا أدبيا معروفا هو الشكل الرباعى . فهناك أربع شخصيات تلتقى على محطة أوتوبيس . كل منها محور زاوية من الزوايا الاربع . الحكاية الاولى ، واسمها الزاوية الواحده بطلها لا يسمع الا نفسه ، فهو

يضع سماعة فى أذنه ينتزعها متى شـــاء فلا يسمع الا نفسه ، ولا يرى العالم الا من وجهة نظره . ومع ذلك فاننا من خلال هـــــذه الزاوية الواحدة نتعرف على شخصيات الحكايات المقبلة ، ذات البقعة الحمراء على الشفاه ، واخوان الصفا ، والشاب الطويل وصاحبته ذات المعطف الرخيص . لهذا فاننا نتســـاءل فى نهاية قراءتنا للحكاية الاولى اذا كنا من خلالها تنبهنا الى كل هذه الشخصيات الأخرى ، فهل حقا لا يزال بطلهـــــا صاحب زاوية واحدة .

أما الحكاية الثانية . فليست صاحبتها ذات البقعـــة الحمراء على الشفاه التى جعلها المؤلف عنوانا لها بقدر ما هى حكاية الشـــاب الذى أغرته ، ثم ما لبثت أن أهملته عندما وجدت سيدا أسمن . وعن طريق هـــذا الحادث المؤلم العـــابر وصل ــ ربما لاول مرة ــ الى صياغة لحياته : أعمل كالحمار وأجازى بأجر حمار . واذن فليس له الحق فى التطلع الى لحظة من لحظات المتعة التى هى من حق غيره ممن لا ينتمون الى دنياه ، دنيا الحمير .

أما اخوان الصفا فهو من أسماء الاضداد كما اكتشف صاحب الحكاية الاولى أو صاحب الزاوية الواحدة حين قال : اخوان الصـــفا ويتشاجرون ؟ .. اللعنــــــة .. وصفاؤهم لم يتم الا حين أقبل الطعام .

أما الحكاية الرابعة فهى حكاية الانثى الغضبى ، لأن رجلها مشغول عنهـــا بمطامحه فى العمـــل والمجتمع . واشار الـــكاتب بلباقة الى أن هـــذه الانثى قـــد تكون الحبيبة وقد تكون الأم لا فرق ، كل منهما تريد الرجل لنفسها وتحاول أن تثنيه عمـــــا هو مشغول به عنها .

بصيحتها المعروفة : وهل أنت المسئول عن صلاح المعوج في الكون . وكأنما الكاتب يريد أن يقول انه كما أن وراء كل عبقري امرأة ، كذلك فان وراء كل مغمور امرأة .

أخيرا هناك قصة « ثقوب في الاوراق الخضراء » وهي كذلك تجربة مختلفة بالنسبة لقصص المجموعة من ناحية الاسلوب حيث يشف ويقترب من لغة الشعر ، وهي تحكي مأساة الذين شردوا من فلسطين والذين شردوهم منها مستخدما في ذلك طريقة الكورس والصوت المنفرد . وهي دعوة الي الاعمال بدل الاقوال . واقترابها من الشعر ـ والقصيدة الغنائية منه بالذات ـ يجعلها أكثر تجريدا ويبعدها عن روح العمل الدرامي وعن القصة القصيرة بالذات بجزئياتها الدقيقة الحية المتنوعة التي قدمها لنا محمد طوبيا في القصص الاخرى لمجموعته .

قضية الشاويش صقر
للدكتور نعيم عطيه

تتكون هذه المجموعة من احدى عشرة قصة ، وهى مجموعة مختارة مما كتبه الدكتور نعيم عطية خلال ثلاثة عشر عاما (١٩٥٨ ـ ١٩٧٠) ، لهذا كان من الطبيعى أن يختلف الشكل القصصي بحيث يتراوح ما بين الشكل التقليدى كما فى قصة « قضية الشاويش صقر » والشكل التجريدى كما فى قصة « الصعود والهبوط » . وشكرا للمؤلف اذ حرص على وضع تاريخ كتابة كل قصة ثم تاريخ نشرها ، وهما مختلفان فى معظم الاحيان بحيث تكتشف أن « قضية الشاويش صقر » نفسها قد نشرت بعد عشر سنوات من تاريخ كتابتها ، بل أن قصة « البيت الرمادى » نشرت بعد ثلاث عشرة سنة من كتابتها (كتبت عام ١٩٥٨ ونشرت عام ١٩٧١) . وهذا له أكثر من تفسير ، منه ان المؤلف كان لا يريد أن ينشر بعض قصصه الا بعد أن يستوثق من رضائه عنها بعد مرور فترة زمنية طويلة عملا بقول الشاعر الرومانى هوراس فى كتابه « فن الشعر » الذى ينصح فيه الشعراء أن يدعو قصائدهم عشر سنوات على الاقل ثم يعودون اليها ، فاذا وجدوا أنهم مازالوا راضين عنها نشروها ، والا مزقوها . ولعل الدكتور نعيم عطية يرجع الى قصص أخرى بعد غيبة سنوات

منهـا ، ولم يرض عنها ، فلم ينشرها ، بينما نشر ما وجد انه لايزال مقتنعا بها . ولعل سببا آخر يتصل بالنشر ، فلم يكن الدكتور نعيم عطية منذ عشر سنوات قد عرفت عنه كتابة القصة القصيرة ، وعندما أخـذ ينشر قصصه القصيرة أخيرا لم يجد ما يمنعه من أن ينشر ما كان قد سبق أن كتبه فى هذا الميدان .

ملاحظة أخرى تقدمها لنا هذه التواريخ التى اثبتها المؤلف ، ذلك ان كتابة بعض قصصه يسـتغرق وقتـا طويلا قد يمتد ست سنوات كما فى أطول قصـص المجموعة « زيارة لفتاة مريضة » التى أثبت المؤلف ان تاريخ كتابتها يمتد من عام ١٩٦٤ حتى عام ١٩٧٠ ، وبعضها استغرق أربع سنوات مثل قصـة « استغاثة من رجل يلهث » . وليس ذلك معناه انه طوال هـذه السنوات كان منشغلا أو منقطعا لـكتابة هذه القصـة أو تلك ، بل لعل معناه انه كان يكتب القصة فلا يرضى عنها ثم يعود اليها بعد مدة فيعدل ويبدل فيهـا ، ثم يعود اليها بعد فترة حتى يرضى عنها أخيرا .

ملاحظة ثالثة هو ان أماكن النشر تدلنا على ان اللغة العربية من أقوى الروابط بين دول العالم العربى ، فقد نشرت احدى قصص المجموعة مجلة بالخرطوم ، ونشرت ثلاث أخرى ببيروت ، وخمس بالقاهرة ، بينما لم يسبق نشر قصتين ، ونلاحظ ان احـدى القصتين اللتين لم تنشرا مكتوبة كلها بالعامية ، لأنها مونولوجات جنائزية لعدة أشخاص قد اختلطت أصواتهم معا ، ولعل هـذه اللغة العامية هى التى حالت دون نشرها ، وهذا يدل على ما للغة الفصـحى من اثر فى ذيوع قلم الاديب فى مختلف الدول العربية وكيف ان اللهجات المحلية تتعارض

وذلك . أما القصة الاولى « زيارة لفتاة مريضة » فلعل طولها قد حال دون نشرها .

انني أريد أن اوضح كيف أن اهتمام المؤلف باثبات هذه التواريخ يجعل القارىء او الناقد يستطيع أن يستخلص الكثير من حقيقته . ونود ألا يكون اثبات هذه التواريخ ميزة تنفرد بها هذه المجموعة ، بل يكون واجبا علميا يوخذ به في كل ما ينشر من أدب . ولكن من المؤسف ان أدبائنا لا يهتمون بمثل هذه الأمور ويعتبرونها مجرد شكليات لا تقدم ولا تؤخر . واذا اقتنع المؤلف بأهميتها فان ألناشر يتهرب من اثبات هذه التواريخ زعما منه أن القارىء ينصرف عن شراء الكتاب حين يجد أن ما سيقراه كتب فى تاريخ قديم ، حتى ان بعضهم اذا طبع الكتاب طبعة ثانية اخفى ذلك عن القارىء كأنما ليخدعه فيشترى نسخة ثانية سبق له شراءها . بينما يعتبر الناشرون فى الدول التى تقدم فيها فن النشر انه كلما أثبتوا زيادة عدد طبعات كتاب ما كان ذلك اعلانا عن أهميته وبالتالى عاملا هاما فى سبيل زيادة رواجه وزيادة ثقة القارىء فيما يقرأ .

هذه ملاحظة أولى رأيت التنويه بها لاهميتها . بقيت كلمة عن المؤلف الدكتور نعيم عطية ، فتخصصه الاول هو القانون دراسة وعملا ، والدكتوراه ألتى حصل عليها فى فلسفة القانون . وواضح ان بعض قصصه مثل « قضية الشاويش صقر » مستمدة من خبرته العملية واتصاله بدنيا بالقضايا والقانون ، وهذا واضح فيما تناوله فى تلك القصة من الجوانب القانونية للقضية . ثم ان له الى جانب ذلك دراسات فى الفنون التشكيلية العالمية والمحلية ، ودراسات وترجمات فى الادب اليونانى

الحديث ، وبعض الدراسات الادبية ، لعل أهمها دراسته المطولة عن يحيى حقى بعنوان « عامل الارادة فى أدب يحيى حقى » ، وان لم ينشر حتى الآن فصلا منها . أما فى مجال الابداع الادبى . فانه يجرب امكانياته فى كل من الشعر المنثور والمسرح والرواية ، والقصة القصيرة . و « قضية الشاويش صقر » هى أولى مجموعاته القصصية . ومعنى هذا ان الدكتور نعيم عطية يشعر ان اقتصاره على شكل أدبى واحد يعجز عن استيعاب كل جوانب رؤيته الفنية للوجود .

ومما تجدر الاشارة اليه ، ان الدكتور نعيم عطية فى الوقت الذى يجد ناشرا لما يترجمه من مؤلفات أجنبية ، أو لدراساته فى القانون والفنون التشكيلية ، يضطر الى أن ينشر على حسابه كل ما يتعلق بابداعه الادبى من مسرح ورواية ، حتى هذه المجموعة القصصية ، ولعل لذلك سببين ، أحدهما خاص ، والآخر عام . أما السبب الخاص فربما لأن معظم كتابات نعيم عطية الابداعية اقرب الى الاعمال الطليعية ، وهى أعمال لايجرؤ الناشر التجارى على أن ينشرها لأنه يعلم ان قراءها محدودون ، وهذا هو الثمن الذى تدفعه الاعمال الطليعية جزاء ريادتها . أما السبب العام فهو ان وسائل النشر لدينا لا تزال أعجز من أن تستوعب كثيرا مما يكتبه أدباؤنا . وانا أعرف ان المشكلة معقدة ، ومن أهم أسبابها عدم وجود القاعدة العريضة من القراء التى تستهلك ما يشجع على النشر بسبب انتشار الامية فى عالمنا العربى ، أمية الجهلاء ، وأمية المتعلمين على السواء . لكنى أعتقد انه بشىء من التنظيم يمكن نشر نسبة من الكتابات الطليعية لا تراعى فيها نسبة الكسب المادى وان كانت تعود بالكسب الادبى ، فهذه الكتابات

دلالة على حيوية حركتنا الادبية وانها فى تطور وتفاعل مستمرين ، وان هذا معناه ان هناك جديدا يشق طريقه ليصبح ذات يوما أدبا تقليديا ، سيأتى بعده جيل آخر ليتمرد عليه ، وهكذا طبقا لقانون الحياة . المهم اننا نستخلص من هذا ان نعيم عطية لا يجارى السوق الادبية التجارية. انه لايبحث عن الرائج ويجرى وراءه ، فهذا باب سهل نجاحه مضمون لكنه موقوت . أما مؤلفنا فقد اختار الباب الضيق ، باب التجريب. ولقد بدأ تقليديا كما فى قصته « قضية الشاويش صقر » التى كانت من أولى ما كتب من قصص قصيرة ، لكنه آثر الابتعاد عن التقليد ، أو قل ان روح الفنان أشعرته ان الشكل التقليدى يضيق عن استيعاب لحظتنا الحضارية ، فرفض أن يضيف كما الى الكم السابق عليه ، وعاهد نفسه على أن يقدم انتاجا أصيلا، أن يغامر ، ولو كلفه ذلك أن ينشر كتبه على حسابه ، وأن يكون قراؤه محدودى العدد .

وعندما ننتهى من قراءة قصص المجموعة ، فاننا نتساءل : ما هى القضايا التى تؤرق نعيم عطية والتى كانت وراء كتابته هذه المجموعة ؟ اننا نجد انها فى أول الامر قضايا اجتماعية مثل قضية الحرية فى قصة « قضية الشاويش صقر » وقضية الفقر كما فى قصص « الابتسامة » و « احمل كمانك وامش » و « زيارة لفتاة مريضة » ومشاكل المرض مع الاطباء كما فى قصة « الرجل الذى يشكو كثيرا » ، وقد استخدم فى هذه القصص جميعها الاسلوب السردى التقليدى . غير اننا شيئا فشيئا ما نلبث أن نكتشف أن نعيم عطية يولى قضايا الشكل الادبى عناية لاتقل عن اهتمامه بالموضوع، وهذا واضح فى القصص الاربع الاخيرة « استغاثة من

رجل يلهث » و « فراق انســان عزيز » و « البيت الرمادى » وأخيرا « الصعود والهبوط » . ولعل هذا هو سر تجــاورها معا فى نهاية المجموعة بالرغم من ان احداها وهى « البيت الرمادى » قد كتبت فى وقت مبكر بالنسبة للقصص الثلاث الاخرى .

لهذا فالقصص الاولى يغلب عليها طابع السرد ، طابع الحدوتة ، ونجد كلمات مثل : تذكر ، قفز الى مخيلته. ولهذا فانه من الممكن أن نحكى القصة بعد قراءتها . أما فى القصص الاربع الاخيرة فلا يمكن فصل الموضوع عن الشكل ، بحيث يجب أن يقرأ الانسان القصة بنفسه لـكى يحصل منهــا على ما يريده كاتبهــا ، فليس هناك حوادث منفصلة عن طريقة عرضها ، ولهذا فليس من الغريب أن تكون القصص السبع الاولى مكتوبة بضمير الغائب ما عدا قصة واحدة هى قصــة « الرجل الذى يشكو كثيرا » ، بينما على العكس من ذلك فان القصص الاربع الاخيرة مكتوبة كلها بضمير المتكلم ما عدا القصة الاخيرة وهى قصة « الصعود والهبوط » . فضــــمير الغائب أكثر ملاءمة وأسلوب السرد ، أما ضمير المتكلم فهو من ناحية يعبر عن انسان أكثر أزمة يرجو أن يتخفف من أزمته بالافضاء الى الآخرين ، كما أنه من ناحيــة أخرى أكثر التصاقا بالحدث بحيث تصبح لفته جزءا من قضيته .

فى القصص التقليدية نجد نعيم عطية يختار شخصياته من بسطاء الناس : شــاويش مرور ، عاطلون ، فتــاة عاملة فى مصنع خياطة مريضة بالقلب ، أم فقيرة زوجهــا مشلول لا تجد ما تهديه لابنها المسجون غير ابتسامتها ، زوجان فقدا ابنهما فى الحرب وكل منهما يظن ان الآخر لايعرف ويخفى عنه الخبر ، موسيقى جوال يريد أن

يجمع ثمن الدواء لزوجته المريضة فيقبض عليه مع النشالين لينشلوا منه ما جمعه . ولعل قصة « الرجل الذى يشكو كثيرا » ـ وهى القصة الوحيدة المكتوبة بضمير المتكلم ـ هى وحدها التى نجد فيها شخصية من طبقة تستطيع أن تذهب الى عيادات الاطباء الخصوصيين لتدفع أجر الكشف ، ومع ذلك فهى شخصية مطحونة بسبب زحمة الاطباء بزبائنهم وأصدقائهم المرضى .

أما المجموعة الثانية من القصص فان المؤلف لم يعد يهتم كثيرا بالطبقة الاجتماعية التى تنتمى اليها شخصياته ، بل انه أكثر اهتماما بالموقف . « فاستغاثة من رجل يلهث » يرويها شخص مأزوم يبدو انه مجنون، و « فراق انسان عزيز » كورس جنائزى اسيدة توفيت فجأة نتيجة خطأ طبى ، ليس فيها بطل ، بل هناك موقف ، موقف أحبائها وأصدقائها من موتها المفاجىء الذى يعنى موتا فجائيا بالتالى لجزء عزيز من حياتهم . وكل منهم يندبها من الجانب الذى خسره بموتها فى حياته ـ عاطفة أو مصلحة ـ وفى « البيت الرمادى » نجد ان الموقف هو اصطدام الحاضر بالماضى ، فبطلها يعود سواء بجسمه أو بذكرياته الى ثلاثين عاما مضت فيختلط عليه الزمانان ، لا يريد أن يعترف بأن الماضى قد انتهى وان طفولته قد مضت . أما « الصعود والهبوط » فهى صراع الرجل والمرأة ، الرجل الذى تغريه المرأة بانقاذها ، فيستجيب لدعوة الاغراء من أجل أن يصبح بطلا ومنقذا ، لكنه ما يلبث أن يصبح ضحيتها لتغرقه هى بدورها . وهكذا تنمحى حدود الشخصيات فلا نعرف لها عملا ولا اسما ولا عمرا بل لها مواقف هى التى نتعرف منها عليها !

وفى القصص الأولى نجد الأحـداث تتابع ، ومن حين لآخر ترتد الى المـاضى لتعود الى الحاضر ، فالحـاضر والمـاضى هما المستويان الوحيـدان اللذان نتعرف من خلالهمـا على الشخصية وعلى تصرفاتها . وفى قصـة « الابتسامة » نجد ان هناك شخصيتين يتتابع وعى كل منهما بالتبادل : شخصية مختار القومسيونجى أولا ثم شخصية أم زينهم ثانيا ، لـكننا لا نزال نعيش فى عالم الحاضر الواقعى أساسا لنرتد منه الى المـاضى بين الحين والحين .

فاذا قرأنا قصة « زيارة لفتـاة مريضة » نجد ان الامر لايقتصر على التنقل بين الماضى والحاضر ولا على تبادل وعى أكثر من شخصية هى : عباس العاطـل ، واحسان المريضة بقلبها ، وأمها . بل نحن ننتقل من عالم الواقع الى عالم الحلم والهذيان ، ويدخلنا المؤلف هذا العالم الجديد الذى تعيشه المريضة بقوله : منـذ وقت مبكر أقفلت الفتاة حساباتها مع الواقـع لتـكرس نفسها تماما للحلم . وهو حلم بدأ ناعما رقيقـا جميلا فى أول أمره ، غير انه ما يلبث أن يستحيل الى كابوس يطبق على أنفاسها دلالة على تطور المرض وسوء حالتها النفسية ، كمـا ان المؤلف يدخلنـا عالم الحلم والـكابوس الذى تعيشـه الأم المنزعجة على ابنتهـا ، وأخيرا يختلط الواقع بالحلم فى الحوار الذى يدور بين عباس واحسان بحيث لا يعود حوارا واقعيا :

ـ تشعرين بتعب ..؟

ـ غاية التعب ، حان السفر .

ـ الا تبقين ..؟

ـ يبدو انه حان .

– سأجد عملا .

.. ..

– الشتاء يطرق الابواب ، وعند مقدمه تموت الطيور الصغيرة .

– سألفك فى شال من ذهب .

– لو انهمر المطر ؟

– ســـــــتتكئين على ذراعى .. ونمضى .. فى ثوبك الابيض .. تأكدى .. لن يبلك المطر ..

– البرد قارس ينهش البدن .

– ستشعرين بالدفء الى جوارى .

ثم يضيف المؤلف فى نهاية الحوار : كانت عينـاها تقولان « ليت الأمر حقيقة » .

ونحن لا نتحـرك فقـط فى حرية بين عالمى الواقع والحلم ، بل وبين ضميرى الغائب والمتكلم ونحن ندخل بدورنا عالم الحلم للشخصية الثالثة شخصية عبـــاس العاطل ، وهكذا يتداخل وعى الشخصيات كما يتداخل عالم الواقع وعالم الحلم كما تتداخل الضمائر لنصـل الى قمة المـأساة .

فاذا كانت قصة « استغاثة رجل يلهث » فنحن نجد اننا قد ابتعدنا عن عالم الواقع ، انه يتوارى ليفسح المجال لعالم الهذيان والجنون ، بحيث لم يعـد الواقع هو الأصل كما كان فى القصص التقليدية الشكل السابقة ، بل أصبح عالم اللاواقع هو الاصل ، ومن حـين لآخر نطل على العالم الواقعى اطلالة سريعة لنغيب من جديد فى عالم الجنون . وهكذا توارى ضمير الغائب وحل محله ضمير المتكلم بعد أن كانا يتصارعان فى القصة السابقة.

وفى « البيت الرمادى » يصـبح عالم الذكرى هو الواقع ، فالعودة الى الماضى لا تتم بافعال مثل : تذكر، او قفز الى ذهنه ، كما فى قضية الشـاويش صـقر ، بل يتم بتجسيد الذكريات نفسها عن طريق عودة البطل الى مدينة طفولته التى غادرها منذ ثلاثين سنة ، حتى اذا كانت قصة « الصـعود والهبـوط » آخر قصص المجموعة اصبحنا على مستوى التجريد حيث قدم لنا المؤلف بناء فانتازيا يتجاوز الواقع والحلم معا وحيث يدور ذلك الحوار الازلى بين كل رجل وامرأة .

ملاحظة أخيرة فيما يتعلق بنهايات القصص . فنهايات القصص الاولى تتأرجح بين التفاؤل والتشاؤم ، أما فى القصص الاخرى فلم يعد ثمة تفاؤل . « فقضـيـة الشاويش صقر » تنتهى بطرده من عمله ، لـكنه كان قد كسب قضيته وأثبت انه شخصـيـة ذات ارادة صامدة ، اذا استعرنا قاموس الدكتور نعيم عطية فى دراسته عن عامل الارادة فى أدب يحيى حقى ... أم زينهم فى قصة الابتسامة تبكى لانها فشلت أن تشترى هدية لابنها السجين ، الزوجان ينجحان فى أن يخفى كل منهما عن الآخر نبأ مصرع ابنهما ، عازف الـكمان ينجح فى أن يجمع لزوجته ثمن الدواء لـكن ما يلبث أن يقبض عليه ثم ينشل منه ما جمعه « ولم تر زوجته الدواء ولا ذاقت جرعة منه » ، « الرجل الذى يشكو كثيراً » يكتشف فى النهاية ان سـامعه الطيب أصم ، « عباس العاطل » لا ينجح فى العثور على عمل ولا فى استعادة علاقته بحبيبته المريضة .

أما القصص الاخيرة فثمة نغمة حزينـة متشائمـة تتردد من أول القصص الى آخرها : الرجـل الذى

يستفيث لاهثــــا يعــلن فى أول قصـــته ان المــكان مقيت وقد تمكنت منه كراهية كل شيء ... وفى نهاية القصــــــة أصبح متــأكدا من موته كمن يرى عوارض الطاعون على يديه « أصبحت أعرف ان أيامى معدودة : وان معرفة الشخص بقرب أجله تجعله يحس كأنه قد مات حقا » وتنتهى قصة « فراق انسان عزيز » بأن كل شيء قد يكون من غير معنى . وفى نهاية « البيت الرمادى » يحس البطل أن قلبه قد هوت عليه قنبلة دكته حين يدرك ان العمر يذهب وكل شيء ينهدم . أما فى « الصعود والهبوط » فان المرأة التى أنقذها الرجل هى التى أغرقته فهوى الى اللجة واختفى تحتها وهى تصيح فيه : أنجاس مناكيد ... كلــكم ... علــكم تغرقون جميعا ، فتطهر منكم هذه الدنيا القذرة مثلكم .

هذه النهـــايات المتشائمة دلالة على ما انتهت اليه رؤيا المؤلف خلال رحلته الفنية ، وهى رؤيا تنطوىعلى الرفض ، فالتشاؤم دلالة الرفض . ولم تكن النهايات المتشائمة الا دلالة من دلالات كثيرة ، فقد شـــارك فى الدلالة على هذا الرفض ما اتسمت به القصص الاخيرة للمجموعة من رمزية وفانتازية وتجريدية ، « بينما فى الواقعية قد تنتقد الواقع لــكنك لا ترفضه على نحو ما نجد فى « قضية الشاويش صقر » وما تطورت اليه شخصيات المجموعة من الصمود « قضية الشـــاويش صقر » الى التحطم « احمل كمانك وامش ، زيارة لفتاة مريضة » الى الشكوى والولولة « الرجل الذى يشكو كثيرا ، استغاثة من رجل يلهث ، فراق انســـــــان عزيز » الى الهروب للماضى « البيت الرمادى » الى أن تزل قدمهــا ويجرفها التيار « الصعود والهبوط » .

ترنيمة حب

لفتحي الابياري

هـذه ثالث مجموعة قصصـية لفتحي الابياري . الاولى « بلا نهاية » ظهرت عام ١٩٦٦ وكانت ذات طابع تقليدى ، والثانية « قصص قصيرة جدا » نشرت عام ١٩٧٢ ، ثم مجموعتـه الثـالثة « ترنيمة حب » عام ١٩٧٣ . وعند مناقشة كاتب له أكثر من انتـاج فان ما يهمنا بالضرورة هو ماذا أضاف الـكاتب الى كتاباته السابقة ، وفى الوقت نفسـه ماهى ملامحه التى استمرت .

أما أهم الملامح التى استمرت من حيث الشكل فهو طابع ما أطلقه عنوانا على مجموعته السابقة ، أى انها لاتزال قصصا قصيرة جدا ، تقرأها فلا تكلفك جهـدا كبيرا ، فهى سهلة بسيطة الاسلوب واضحة المعنى . أما من ناحية الموضوع فلا تزال تدور حول الموضوع الاثير عند فتحى الابيارى وهو الحب حتى لقد أطلق على مجموعته عنوان « ترنيمة حب » ، ولـكن للحب مفهوما خاصا عند فتحى الابيـارى ، هو الحب غير الخاضع للتقاليد والشرعية . ففى مجموعته الثانية كان هو الحب الذى غالبا ما يأتى متأخرا ، عندما تكون المرأة ـ على وجه الخصوص ـ قد ارتبطت برجل ارتبـاطا شرعيا وأصبح لها منه أولاد واسرة ، ثم اذا بها تستيقظ فجأة لتتذوق الحب الخالى من القيـود الاجتماعية ،

والذى قد يمثل لها حلم يقظة سعيدا بعيدا عن أرض الواقع الذى ازدحم بالتكرار والملل . ان الحب هنا هو الرغبة فى الانطلاق ، فى اكتشاف الجديد ، فى تغيير نغمة حيـــاة أصبحت رتيبة مكررة معروفة ، ما يحدث فى الصباح والمساء يحدث مثله فى الصباح والمساء التالى، لا توقع لاحداث مدهشة أو انفعالات تهز الوجدان ، لهذا فالحب فى المجموعة الســابقة تخلص من الالتزام الاجتماعى فى سبيل تطلع نحو التزام عاطفى لا نعرف مصيره لأن القصة تقف عنده ولا تتجاوزه .

أما الحب فى مجموعتنا فهو ـ وان كان ينبع من الفكرة ذاتها ـ الا ان مظهره قد تغير أحيانا . فهو وان كان لايزال صراعا بين الشرعية والالتزام من ناحية ، والتحرر والانطلاق منها من ناحية أخرى ، الا ان هذين القطبين قد اتخذا اسمين جـديدين يترددان فى معظم قصص المجموعة ، هما العقل والقلب .

فى « دعاء للحب » ـ وهو أول ماتطالعنا به المجموعة ـ تقول الراوية « عقلى يعذبنى ويقول لى اننى مخطئة ، وقلبى يذيب عقلى » ومشـكلتها انها ـ مثـل بطـلات المجموعة الســابقة ـ ارتبطت بآخر دون حب ، وكما تقول « ما أقساه من عذاب عندما تمر الايام والسنين وتكتشف المراة ان قلبها ما زال بكرا رغم معاشرتها من عاشت معه سنوات » فالعقل هنا هو الالتزام الاجتماعى والقلب هوتحطيم هذا الالتزام والثورة عليه .

وفى « رسالة حب » نجد انها وان كانت على لسان راو هذه المرة ، الا ان بطلتها لاتزال امراة لأنها محور هذه الرسالة . وهو يذكر انها تقاوم بعقلها لـكن قلبها انتصر ذات لحظة ، وتقول ذات لحظة لأن عقلهـا عاد

فتغلب على قلبها . فالتناقض هنا لا يزال بين العقل والقلب مع انه ليست هناك اية اشارة الى اية عوائق اجتماعية ، فالعقل هنا مجرد مقاومة الحب حتى ولو كان ذلك يرجع لأسباب نفسية كأن تكون البطلة نرجسية ـ اى عاشقة لذاتها ـ كما هى وجهة نظر صاحب الرسالة ، فهو يقول لها : ماذا أصابك ؟ تحاولين خنق أغلى مولود فى قلبك .. بأوهام عقلك الذى سجنك فى كهف الثلج والخيانة ، بأوهام عقلك الذى عششت فيه كل حياتك النرجسية .

ولكن هل الخلاص حقا فى هذا اللون من الحب . ان الاشكال الذى لا ينتهى يتضح فى هذه العلاقة التى عبر عنها هذا الحوار بين العاشقين :

ـ ما اسرع طريقة للانتحار ؟

ـ لماذا ؟

ـ لأن واحدا فتح لى قلبه ويظل يطعن لى امراته التى احبها .

ـ ثم .

ـ لا ادرى ماذا افعل .. لا اريد أن اجرحه .

ـ عزيزتي ، عليك أن تحبيه حتى لا تجرحيه .

ـ أنا ؟ كيف ؟ اننى لا احب أحدا الا انت . ليتنى انتحر واستريح .

فيجيبها ساخرا . ولهذا يجب أن تحبيه .. هذا هو الانتحار .

ان هذه الفقرة قضت على هذا اللون من الحب بالفشل ، فالمسالة قد تكون ممكنة عندما تكون صراعا

بين الالتزام الاجتماعي والتحرر والانطلاق ، أو عندما تكون بين ما يسمى بالعقل والقلب ، لكن ماذا لو كانت صراعا بين حب وحب ؟ ان صاحب الرسالة يقول ان الانتحار ـ جسديا أو معنويا ـ هو طريق الخلاص الوحيد وهاتان المقطوعتان اللتان يفتتح بهما الكتاب لانستطيع أن نطلق عليهما اسم قصة أبدا ، بل هما أقرب الى ما يعرف باسم الشعر المنثور وما أفضل تسميته بالنثر الغنائى حتى المؤلف نفسه احس بهذا فدل على رأيه فيهما بطريقة كتابته لهما ، فهما مكتوبتان بطريقة الشعر المنثور ، جمل قصيرة بضمير المتكلم ، كل جملة فى سطر مستقل . حقا قد تكون وراء كل منهما قصة ، لكن كلا منهما ليست القصة نفسها ، انما لحظة انفعال تولد نتيجة لما سبق ذلك من أحداث وعلاقات. حتى الاسلوب كالتقديم والتأخير فى الالفاظ ـ اسلوب الشعر . أما الشخصيات فلا أسماء لها ، بل يشار اليها بالضمائر فنعرف ان هناك « هو » أو « هى » .

فاذا قرأنا « عاشقة الثلوج » تجسدت الرؤى أمامنا قليلا ، فالشخصيات أصبح لها أسماء : فريدة وفكرى، ونلمح أمامنا قصة نثرية للانفعال الشعرى الذى قرأناه فى المقطوعة السابقة ، فلا يزال الفتى ـ وقد كشف لنا عن اسمه ـ هو الذى يتحدث ، بل لايزال يتحدث عن طريق رسالة منه الى فتاته ، ولايزال يستخدم نفس التعبيرات لأن الموقف هو هو بعينه ، فهو لايزال يصف حبيبته ـ وقد كشف لنا عن اسمها ـ لايزال يصفها بأنها كانت سجينة داخل كهف من الثلوج حيث تثلجت فيه احاسيسها ونفسها عدة سنوات ، وهو لايزال يشير الى ثورته على علاقات الزوجية فيذكر ان جدار الصمت البارد الذى كان بينهما هو ذلك الجدارالمعروف

بين كل زوج وزوجه ، وهو لايزال يؤمن ـ كما تؤمن معظم قصص شخصيات القصص الاخرى وصـــاحب المقطوعة السابقة ـ ان هناك صراعا بين العقل والقلب.

فاذا كانت قصة « همسات الحب » نجد ان كاتبنا يقدم لنا طريقة ثالثة من الـكتابة ، فنحن نتعرف على مشاعر الشخصيات ، ولا أقول الاحداث ، من خـلال حوار تليفونى بينهما ، قد يذوب أحيـــانا من حرارة العواطف فينقطع ليستأنفاه من جديد ، وهو أسلوب يقف بين النثر الغنائى الذى يصدر عن شخصية واحدة وبين الدراما النثرية التى تتجسد أمامنا فيها الشخصيات وتكون المفهوم الاولى للقصة بمعناها الفنى المتداول . فالشخصيات هنا موجودة غائبة ، موجودة بأسمائها : هانىء وفدوى ، لـكننا لا نسمعها الا من خلال التليفون، وعندما نمضى فى القراءة ندرك اننا لا نزال أمام شخصية واحدة ، لـكنها هنا جعلت من نفسها شخصيتين ، ففى جانب هناك الشخصية التى ترغب وعلى الجانب الآخر من التليفون حلم يقظتها أو ما ترغب فيه . هنا لانسمع خوف البطلة من أن تفقد حبيبها كما فى المقطوعة الاولى، ولا ثورة البطل لأن عواطف حبيبته تراجعت وتثلجت ، بل نسمع حوارا بين هذين الجانبين من النفس الانسانية يعبران عن سعادتهما باللقاء ولو كانت تفصـــل بينهما أسلاك التليفون .

فاذا كانت قصة « قلب الحب » نجد ان ضـــمير الغائب أصبحت له الغلبة لأول مرة ، والحب هنا هو حب الابن لأبيه المتوفى ، وان كانت لاتزال هناك اشارة الى الخروج على شرعية العـلاقة بين الرجل والمرأة . فأبو البطل قد اختفى قبل يوم العيد ولم يجد بطلنا ـ حين كان فى صبـاه ـ من يشترى له ما يحتفل به فى

العيد ، وعندما كبر عرف ان أباه كان غارقا فى قصة حب انسته الاولاد والبيت المنهار . والحكم على هذا اللون من الحب يصبح مختلفا حين يكون صادرا عن ابن محتاج لأبيه ، فالوالد يعتذر فيما بعد عن هذه النزوة قائلا : كنت أحبك انت واخوتك أيضا ، حتى عندما كنت ارتشف رحيق الحب مع المرأة التى كنت أعتقد انها الحب مجسما (هنا أصبح هذا اللون من الحب مجرد اعتقاد) ، ثم يواصل الأب كلامه قائلا : يكفى اننى فارقت الحياة وكلكم بجوارى وليس بجانبى أية امرأة .

وهكذا نجد فى هذه القصة ، ولأنها ليست مكتوبة من وجهة نظر العاشق او العاشقة ، بل من وجهة نظر من يقع عليه نتيجة مثل هذا الحب اللاملتزم ، ولأنها مكتوبة بضمير الغائب ، اى ان من يروى بخلاف من يروى عنه ، لكل هذا نجد الحب اللاملتزم الثائر على العقل مدانا ومنظورا اليه من الوجه الآخر للعملة ، لندرك ان ما يحيط به من سحر ان هو الا مجرد هالة تنطفىء اذا نظرنا اليها من هذا الجانب الآخر .

أما قصة « نظرة حب فى المترو » فان فتحى الابيارى يحاول أن يلتقط لحظة جميلة وسط لحظة اخرى تبدو انها أشمل واقسى منها بحيث تبتلعها ، تلك هى لحظة ازدحام المواصلات وتنافس الركاب على المكان ونصف المكان حتى تبادلَ السباب والشجار . انها لحظة بين حبيبين فاز فيها الفتى بمقعد ، بينما ظلت هى واقفة . ويحاول الفتى أن يقوم بعمل خير عندما يقف لسيدة حامل ، لكن الزحام لا يسمح لهذا العمل الخير ان يحقق غايته المرجوة ، فيسرع آخر بالجلوس غير عابىء بالسيدة الحامل ونية من قام لها لتجلس هى ، ولايعكر

كل هذا صفو لحظة الحب التى يعيشها الحبيبان ؛ فتتشابك اصابعهما ويضع يده فوق كتفها حتى لايتمايل بينما شعر مجدى ــ وهذا هو اسمه ــ بنسمة حلوة تهب عليه وسط هذا الزحام الخانق .

وفى قصة «حب بلا حراسة» يذهب الراوى وصديقه الى كازينو رشدى على شاطىء الاسكندرية ، فيلمح شابا وفتاة جالسين الى أحد الموائد ، وبالقرب منهما فتاة وحيدة . وقد ظل الراوى يرقب الفتاة والفتى حتى لمح شيئا بهره وأدهشه ، ماذا راى ؟ رأى خاتم الخطوبة ! فتغيرت الصورة التى رسمها لهما فى مخيلته، فأهمل أمرهما وعاد الى الفتاة الوحيدة . نحن اذن أمام نفس الشخصية التى لا ترى فى العلاقات الشرعية ما يسترعى النظر، والتى لا تقع عينها الا على الحب الذى لايعترف بمثل هذه العلاقات ، وقد ظل اهتمام الراوى منصبا على هذين الشابين طالما كان يظن ان علاقتهما لا تقيدها قيود اجتماعية ، وحين أدرك خطأ ظنه انصرف عنهما فلم يعد فيهما ما يشد انتباهه اليهما ، وانما هو شىء مألوف جرت ملايين الناس ــ وستجرى ــ عليه ، وينصرف لتتبع الفتاة الوحيدة ، والتى اتضح ان الاسرة ارسلتها لتحرس أختها من افتراس الشاب لها ، فوجدها تقف فى الممر الطويل الذى يصل الكازينو والطريق العام وهى تهمس لشاب وتضرب له موعدا . مرة أخرى سخرية ، حتى ممن يعهد اليه المجتمع بالحفاظ على تقاليده ، هو نفسه يحطمها ولحسابه ، تطبيقا للمثل : « حاميها حراميها » .

فاذا كانت القصة الاخيرة « انهم باحثون عن الحب» نجد اننا قد ابتعدنا تماما عن الجو الشعرى الذى بدأناه

فى أول المجموعة ، ثم تدرجنا شيئا فشيئا ـ وكما رأينا ـ نحو الواقعية حتى اذا كانت هذه القصة الاخيرة كنا قد نفضنا أيدينا تماما من ذلك الجو الشاعرى تماما . ومع ذلك فالموضوع هو هو لم يتغير : ثورة على العلاقات العاطفية حين تدخل فى قيود الالتزام الاجتماعى . واذا كانت هذه الثورة تصل الينا فى الشعر فى مثل شكل مأساة ، فانها فى هذا القالب الواقعى تصل الينا فى شكل سخرية ، أى ان ما يكون مأساة بالشعر يصبح سخرية بالواقعية . وبطلا القصة هو الراوية وصديقه شحاتة محمد ، ويسفر الراوية عن نفسه فاذا هو الكاتب لأنه يذكر انه يحمل بطاقة صحفية ويريد أن يستكشف حقيقة ما يفعله هؤلاء الذين يقومون بدور الخطاب بين الجنسين ، أى جمع أفراد الجنسين معا فى علاقة شرعية دون وجود أى عاطفة بينهما . وتقدم لنا القصة صورة ساخرة للخاطبة أو الخاطب عبد الرسول الذى فشل هو نفسه فى الزواج ـ أى فى أن يحقق لنفسه ما يسعى لتحقيقه للآخرين . وهو ينطلق بالصديقين من منزل لآخر بحثا عن عروس لأحدهما فى صور ساخرة ، حتى يرفض شحاتة أخيرا مواصلة هذه المهمة ، بينما يسأله صديقه : هل أصابتك صاعقة الحب ؟ فيجيبه ـ وقد التوت قدمه : ليس فى قلبى ، ولكنها فى رجلى .

ونخلص من هذا الى أنه اذا كان فتحى الابيارى يرى ان الالتزام الاجتماعى ضد العلاقات العاطفية الصحيحة ، فان الحل الذى يتطلع اليه أبطال قصصه ليس هو الحل الصحيح . وسيتضح ذلك لفتحى الابيارى اذا هو أكمل قصص شخصياته بعد اللحظات التى اختار أن يقف فيها من حياتهم ، كما فعل فى قصة واحدة هى « قلب الحب » .

الوهم والحقيقة
لـ "أبو المعاطى أبو النجا"

هـذه هى المجموعة القصصية الثالثة التى ينشرها أبو المعاطى أبو النجا . وهى تدل على تطور فن القصة القصيرة لديه . ففى مجموعته السابقة « الابتسـامة الغامضة » التى صدرت منذ أكثر من عشر سنوات كان شغله الشاغل علاقة الفرد بالمجموع ، وهى ـ كما كتبت عنها وقتئذ ـ علاقة حيـة تختلف باختـلاف العوامل والظروف ، قد تكون علاقة هدامة ، وقد تـكون علاقة بناءة . أما فى هذه المجموعة فان ما يؤرقه هو هذا الظل الرهيف الذى يفرق بين الوهم والحقيقة . والقصة تلو القصة تلقى علينا هذا اللغز تطلب منا حله : هل هناك وهم ، وهل هناك حقيقة ؟ وهكذا أصبح بطل « الوهم والحقيقة » أكثر انطواء على نفسه وأكثر انشغالا بقضايا ميتافيزيقية ، بعد أن كان أبطال المجموعتين السابقتين أكثر انشغالا بقضايا اجتماعية . ان الفرد الذى كان فى مواجهة المجموع فى المجموعة السابقة يتحداه حينا ويخضع له حينا ، نجده فى مجموعتنـا الحاليـة يدع المجموع ويعكف على ذاته باحثا عن ظلال المعانى الفلسفية .

فى القصة الاولى « الوهم والحقيقة » يعلن الزوج انه لاحظ ان زوجته تحب ، ونحن لانعرف حتى نهاية القصة ان كان ما يلاحظه الزوج مجرد وهم فى خيـاله ، أم

حقيقة موضوعية ، لأنه ــ كما يقول ــ كلما حاول أن يمسك الحقيقة فانها تفلت من اصابعه كالشعاع ، ولما كان البحث عن هذا الظل الشفاف بين الوهم والحقيقة بحثا مضنيا جنونيا ، فان الزوج يدفع عن نفسه تهمة الجنون الذى قد يصمه بها القارىء . وفى القصة التالية « مقهى الفردوس » نجد بطل القصة ينتظر صديقه فى مقهى الفردوس فى محاولة للهرب معا لسبب ما. البطل يتوهم ان هناك من يعرف ما بيته ، لكنه لايتأكد من ذلك أبدا . صديقه عزيز قال له : كرة القدم هى المعركة الوحيدة التى تخوضها وأنت تعرف بوضوح الذين معك والذين ضدك ... كل شىء أمام عينيك ، كل شىء واضح ذلك الوضوح النادر الذى لا وجود له فى غير الملعب .. الجيد والردىء .. .الصواب والخطأ.. ومهما يكن دور المصادفه فالردىء لايغلب مرتين . وعندما انتظر صديقه عزيز دون أن يحضر . اجتذبته أقرب ثغرة فى الحلقة (التى يعتقد انهم يضربون بها حوله حصارا) وفوجىء بأن أحدا لا يعيره أقل التفاتا . لكنه اكتشف انه نسى حقيبته . فأسرع « غريب » الذى كان يجلس معه على المقهى والعلاقة التى بينهما علاقة قلقة ، فأسرع ينبهه الى ذلك ، فمد يده واخذ الحقيبة دون أن ينطق بكلمة ، وخيل اليه انها أثقل مما كانت ولكنه كان منهاراً ، ربما كان هذا هو السبب .. كان يدرك ان صمته وكلامه سواء فى القدرة على فضح أمره .. ربما يعرفون كل شىء ، وربما لايعرفون شيئا . وعندما تركه « غريب » عائدا الى المقهى ظن انه تخلص من هذه المشاعر المتناقضة ، لكنه حين سار بحقيبته قليلا استوقفه فلاح شاب يسأله عن هويته ، ففتح له الحقيبة ليثبت له ان ليس بها الا ثياب مثل ثيابه

لـكنه بدلا من ذلك يفاجأ بجثة « عزيز » فيها .

وهكذا ، فاننا لا ندرى أين الوهم ، واين الحقيقة . وما حسبناه وهما فى البـداية أصـبح كأنه الحقيقة فى النهاية ، لهذا كثر استخدام اللفظ وضـده : الجيد والردىء ، الصواب والخطأ ، الحرية والنظـام ، وبما يعرفون كل شىء ، وربما لايعرفون شيئا .. الخ .

وفى قصـة « الزيارة » نجد ان صديق الراوية قد أصيب بفقد الذاكرة ـ ويلاحظ ان صفة الجنون وخلل القوى العقليـة يتكرر فى أكثر من قصة . فربما كان العقلاء وحدهم هم الذين يرون الامور واضـحة ، أما البحث عن الظلال بين الاضداد فلعله مرحلة من مراحل الجنون ـ لهذا يفكر الراوية فى زيارة القرية حيث أولاد صديقه يعيشون وليعطى عمهم الذى يعولهم مبلغا من المال . ومن الحديث الذى يدور بين الصـديق وهـذا العم يتضح ان الاولاد عند أمهم الآن ، وان العم يحاول استغلالهم لصالحه . ولـكن الأم على علاقة أيضا بلص يشجعها على طلب الطلاق . ويقول العم : أنها تنفق على لص من عرق الصغار . وهكذا فان « المسافة بين أولاد الحرام وأولاد الحلال تختفى وتختفى أيضا بين الحقيقة والزيف ، ولا تتسع الا بينـه وبين الاولاد ، وكيف يمكن أن يتحقق من شىء كهذا الا بسؤال الناس حيث للحقيقة الواحدة ألف وجه وألف لسـان » . (ص ٥٧ ـ ٥٨) .

ويذهب الصديق لزيارة زوجة صديقه ليقول لها : « لماذا لا تثقين بى ، كيف تصدقين ان المنهراوى يريد أن يتزوجك ، انه لص (ص ٦٥) ، فترتجف على شفتيها الـكلمات : لا أصدقه ولا أصدقك ولا أعرف ماذا أصدق

ماذا تريدون مني ، لماذا لا تتركونني في حالي.. تأتي أيام يخيل لي فيها انه طيب القلب ، المنهراوي الذي يخيف البلد كلها .. وتأتي أيام يخيل الى انه لا يتردد في قتلي اذا عصيت له أمرا». (ص ٦٥ ــ ٦٦) ويدخل المنهراوي عليهما فجأة ويعلن ان أمين افندي صديق الزوج انما جاء يؤدي مهمة كلفه بها أبوه ، فقط طلب منه المنهراوي أن يدفع له الاتاوة ، وها هو ذا ابنه أمين يدفعها له عن طريق عزيزة أم الاطفال زوجة صديقه وصديقة المنهراوي . وعندما يعود أمين الى بيته يعلن له أبوه : يا أبله ، المنهراوي مثل كلب يخاف ، ويرضى بالقليل ولا يكف عن الطلب فكيف تصدق اني كنت سأعطيه هذا المبلغ (ص ٧٢ ــ ٧٣) . عندئذ ترنح أمين مع الحقيقة ذات الالف وجه ، وفي النهاية بدت له فكرة واحدة معقولة ورائعة ، فكرة البحث عن صديقه الذي فقد ذاكرته والذي لايكف عن التجوال ، وكان قد حاول تجنب رؤيته في أول زيارة للقرية وعندما التقيا قال كل منهما للآخر معا : « كنت واثقا من انك ستجيء » .. (ص ٧٣) كانا متفاهمين وكان كل شيء واضحا رغم ان الظلام وقتها كان يغمر الكون كله . وهكذا ظل كل شيء واضحا عند الصديق الذي فقد ذاكرته ، وفيما عدا ذلك كان كل شيء يكتنفه الظلام .

وقصة « الصواب والخطأ » هي قصة الملك رادا الذي يعقد كل خمسة أعوام امتحانا عسيرا يبيح لمن شاء من رعيته الدخول فيه . « ولم يكن هذا الامتحان سوى مسألة حساب يحتاج حلها الى درجة عالية من الذكاء والمهارة ... ولما كان الملك لا يحتاج فقط الى أناس ذوي ذكاء رفيع ، بل ضمائر أيضا ، فقد كان يضمن امتحانه ذاك وسيلة فعالة لاختبار الضمير ، ذلك أنه كان

يضع نتيجة الحل الصحيح للمسألة فى آخر صفحة من كراس الاجابة ليكون بمقدور كل ممتحن أن يقارن بين نتيجة حله والنتيجة الصحيحة فور انتهائه من الحل» .

(ص ۷۷) ثم يتضح فى النهاية أن كلمتى الصواب والخطأ لا تعنيان شيئا وان مسألة الامتحان لم تكن الا لعبة لارضاء الناس، مادام الناس لفرط بلاهتهم يؤمنون بأن ثمة مقاييس مسبقة للصواب والخطأ ، ولفرط عجزهم يريدون أن يطمئنوا الى أن حكامهم قادرون على تمييز تلك المقاييس .

وبالرغم من أن أحد الوزراء الذين اجتازوا هذا الامتحان قد استطاع أن يتصرف تصرفا حسنا يدفع به شر عدوان احدى الدول المجاورة ، الا ان الملك اثار شكه فيما اذا كان تصرفه خطأ أم صوابا ، لأنه لايجد معنى لهاتين الكلمتين ، والعبرة المؤقتة بنجاح رأيه ، فقد يولد فى الدولة المجاورة جيل جديد يستغل مافعله الوزير للعدوان فيلعنه أبناء بلده ويحطمون تماثيله فوق شاهد قبره . «فلماذا أيها الابله تصر على فكرة الصواب والخطأ ؟ وليست فى جوهرها سوى محاولة متعسفة لاخضاع المستقبل لقواعد الماضى؟» (ص ٩٦) . وحتى عندما اقتتل الملك والوزير لم يعرف أحد نتائج هذه المبارزة ، لأن الجند حين حملوا جثة القتيل كان ثمة ملك يخفى وجهه خلف قناع ـ كما هو شأن الملك فى هذه البلاد دائما ـ وكان الآخر مجرد جثة (هكذا تقول القصة ولو أنه من السهل معرفة القتيل من وجهه المكشوف ، وبالتالى يمكن معرفة نتيجة القتال) .

وهكذا يطغى فى هذه القصة اختلاط الظلال بين الصواب والخطأ كما اختلطت فى القصص السابقة بين

الوهم والحقيقة ، والجيد والردىء ، والحقيقة والزيف.

وقصة « الاعرج » لا تخرج فى مضمونها عن هـذا الخط العام . د بن القرية ابراهيم عبـد السـلام هو المجند الوحيد الذى لم يعد من الحرب ، وكانت القرية قد استمعت انى أخبار الحرب من ابنائها الذين ـادوا وكانوا شهود عيان ، ولـكنهم لم يستطيعوا أن يشفوا غليل أهلها فانتظروا ابراهيم ودنه وحده سيقول لهم ما لم يقله الآخرون . وعنـدما طالت غيبته تصارح الناس بأن أباه فقد عقله تماما ، فزعم له العمدة ، أن ابنه اتصل به وطلب منه أن يعطيه عشرة جنيهات ينفق منها حتى يعود . وعندما طالت الغيبة أكثر ، واشتـد اليأس بوالد ابراهيم ، عاجلهم حسـن الاعرج بقصـة هزت القرية من جديد . فقد ذهب الى البندر ومن هناك كتب خطابا الى الشيخ عبد الحكيم شيخ القرية على لسان ابراهيم ، ووصلت الرسالة القرية فأحيت الامل فيها . وعندما عاد ابراهيم أخيرا مصابا ، ولـكنه حى يرزق ، وجد أهل القرية ان ابراهيم ــ مثل غيره ممن عادوا ــ لايعرف الحقيقة الـكاملة ، وان كان هو نفسه قد أصبح جزءا صغيرا منها . وعندما وصـل الشيخ عبد الحكيم خطاب آخر يزعم صـاحبه انه ابراهيم ، وانه سيعود ، عرف الشيخ أن الاعرج هو الذى أرسله. وهكذا يتبين انه يمكن لنا أن نصنع الحقيقة كما صنعها العمدة ، وكما صنعها الاعرج . فالفاصـل بين الزيف والحقيقة فاصل رهيف شفاف .

وبالمثل قصة « هل يموت الأب » قصة طفل مات أبوه الضابط فى الحرب ، وأمه تعلم وأهله يعلمون ، الا هو الذى ظل ينتظر عودة أبيه ، فمصارحة الطفل بحقيقة

الموقف قد يحدث له صــــدمة تؤثر على مستقبله .
وعندما بدأ يؤثر غياب الوالد على الطفــل نصح الخال الأم قائلا : أن الوقت قد حان ليعرف ابنها الحقيقة ، خشية أن يعرفها من الآخرين فيفقد ثقته فيهم . لكنها تساءلت : ايه حقيقه تعنى ؟ ثم فاجأهم الطفــل ذات يوم قائلا : بابا أرسل لى خطابا . وبدأ يملى شروطه عن طريق رسائل بابا . فكان رد الفعل أن أرســــل بابا خطابات أخرى لماما ، بحيث أصبحت اوامرها اوامر بابا ، وبحيث أصبح هناك بابا الطفل الجسور العنيــد المغامر ، وبابا الأم العاقل الهادىء المتردد . وعنــدما سألها الطفل ذات ليلة : اين رسالة أبى ؟ أجابته : الا تصدق ماما ؟ فاذا به يفاجئها قائلا : بابا قال لى انه مات فى الحرب . عندئذ فقط تأكد موت الأب ، وربما انه لايموت أبدا .

فهذه القصة تقدم تساؤلا ذكيا ومثيرا عن حقيقــة الحقيقة : حقيقة موت الاب ومتى وقعت ، هل لحظة موته فى الميدان ؟ أم لحظة معرفة الأم ؟ أم لحظة ادراك الطفل ؟ وهل ثمة منطقة بغير ظل تفصــل بين الــكذب والصدق ؟

وثالث قصة تتخذ الحرب مسرحا لأحداثها هى قصة السائل والمسئول ، وهى تثير مرة أخرى التســـاؤل الفلسفى حول حقيقة الحقيقة . فالجندي العائد من الميدان تتطلع اليه جميع العيون فى شــوق لا حد له لمعرفة الحقيقة ، وعندما يعود الى الميدان ويكلف بمهمة استطلاعية يحس انه يخرج أخيرا للبحث عن الحقيقة « حقيقة صغيرة جدا هذه المرة ، أصغر من كل الحقائق التى كان الناس الـكبار يبحثون عنها فى ظلمات المجهول »

(ص ١٥٥) . وعندما أصيب ونقل الى المستشفى كان يخلط فى الحلم ـ أو فى الهذيان ـ بين وجه صديقته هالة ، وبين وجه ممرضته سعاد ، فكان يقول فى هذيانه كلاما شديد الصحو : البلهاء لايزالون ينتظرون من يقدم لهم الحقيقة هدية على طبق من فضة (ص ١٦٥) .

وفى الحلم وجد الاجابة على تساؤله الظامىء الى الحقيقة ، فلا أحد ينوب عن أحد فى اكتشاف الحقيقة ، لا أحد يرويها لأحد ، لأن « الحقيقة هى ما تفعله حين تواجه الموت ، والذين يتجنبون هذه المواجهة ليس من حقهم أن يسألوا » (ص ١٩٥) . فالحقيقة هى فى ميدان المعركة « هناك لا تكتشفون الحقيقة فقط بل تصنعونها كذلك (ص ١٦٧) . وهكذا وجد أبوالمعاطى أبوالنجا فى هذه القصة حلا للغز الذى طالما ألقاه فى القصص السابقة للمجموعة .

أما القصة الاخيرة « وقت الزوال » فهى تعبير عن الوقفة الفلسفية لقصص المجموعة ، فوقت الزوال هو النقطة الوهمية التى تفصل بين كل بداية ونهاية . وفى البداية كان من العبث محاولة الامساك بهذه اللحظة التى توشك فيها الظلال أن تختفى ، وأن يغمر الضوء كل شىء ، وعندما كبر الراوية كان يعتقد ان علاقته بوقت الزوال سوف تجد نهايتها الطبيعية مثل غيرها من العلاقات ، « لكن عاطفتى التى تنطوى على التأمل والشغف والحنين والخوف لا تزال تحرم هذه العلاقة من أن تجد مثل هذه النهاية (ص ١٨٩) » .

ومن هنا تظل وقفته عند خط الزوال وقفة مستمرة بلا نهاية .

ومن هنا أيضا تقف قصص المجموعة كلها فى خط الزوال بين الوهم والحقيقة ، بين الجيد والردىء ، بين الحقيقة والزيف ، بين الخطأ والصواب ، بين الصدق والكذب .. الخ وهو كلما حاول الامساك بالظلال بين هذه المتضادات أفلتت منه كالشعاع . ولهذا ترددت فى أسلوب أبو المعاطى أبو النجا ألفاظ جديدة فى هذه المجموعة وعرف الجدل طريقه بين المعنى وضده ــ ولا أقول نقيضه ، لأن النقيضين لا يلتقيان ، أما الضدان فتمتد بينهما ما لانهاية له من الظلال ــ وقد عشنا بفضل مجموعة الوهم والحقيقة فى هذه الظلال ؛ وهى تلقى علينا سؤالا تلو سؤال لنحصل على الاجابة أخيرا : ان الحقيقة هى ما نفعله حين نواجه الموت ، واننا لا نكتشفها فى تلك اللحظة فقط ، بل نصنعها أيضا ، وهى اجابة أشبه بالنبوءة لما دار من معارك على جبهة قناة السويس فى أكتوبر عام ١٩٧٣ . حيث ان أحدث قصص المجموعة كتبت قبل ذلك بثلاث سنوات على الاقل .

وهكذا حقق أبو المعاطى أبو النجا فى مجموعته تلك وظيفة من أهم وظائف الفنان على مر التاريخ ، تلك هى وظيفة النبوءة ، بل انه بهذا الحل أو الاجابة حقق التحاما بين عالم الذات المنطوى على التأملات الميتافيزيقية حيث تفر الحقيقة كما يفر الشعاع من قبضة اليد ؛ وعالم الواقع الحى الذى يضج بالعنف الى درجة مواجهة الموت حيث الحقيقة بل صنع الحقيقة .

رقم "٤" يأمركم
لنهاد شريف

هذه هى المجموعة القصصية الاولى التى ينشرها نهاد شريف ، ومن قبل نشر روايته « قاهر الزمن » ، وبذلك جرب نهاد شريف قلمه فى الفن القصصى بنوعيه : الرواية والقصة القصيرة .

وهو فى هذه المجموعة يقدم لنا نفس النوع الادبى الذى سبق أن قدمه فى روايته « قاهر الزمن » ، وهو ذلك الادب الذى نطلق عليه اسم « الادب العلمى » ، أى الادب الذى يجعل التقدم العلمى بسلاحيه المدمر والسلمى محورا لأحداثه ، فهو يخشاه حينا ويجعله حلمه أحيانا .

والادب العلمى هو نوع من المصالحة بين الادب والعلم اللذين يعتقد الكثيرون ان ثمة تعارضا بينهما ، فأحدهما يقوم على الخيال تماما ، بينما الآخر لا يقوم الا على أساس التجربة واستقراء الواقع والانتهاء من ذلك كله الى قوانين محددة ، بل الى صيغ رياضية كلما أمكن ذلك . لهذا كان الادب العلمى توفيقاً بين هذين النشاطين اللذين لا غنى للانسان عن أحدهما ، فهو أدب معاصر بكل معنى الكلمة ، اذ يرضى القارىء ميله لأن يقرأ أدبا متصلا بقضايا عصره ، ويفتح أمامه بابا للتنبؤ

بمحاذير المستقبل من جانب ، وامكانياته الهائلة من جانب آخر. وجول فيرن الفرنسي و هـ.ج. ويلز الانجليزى ليسا بعيدين عن أذهاننا ، فطالما تنبآ بالكثير مما تم اختراعه فى القرن العشرين من طائرة الى غواصة الى هبوط على سطح القمر ، كما ان الدوس هكسلى بعالمه الطريف ، وجورج أورويل بمزرعة النمل، وعام ١٩٨٤، ليسا أيضا بعيدين عن أذهاننا ، فهما يحذران الانسانية من أن استخدام العلم قد يؤدى الى تحكم السلطة فى اقدار ملايين الناس .

المهم ان الاهتمام بالادب العلمي فى مصر (وربما على مستوى العالم العربى) حديث العهد ، كما انه اهتمام محدود . ولعل الدكتور مصطفى محمود بروايته « العنكبوت » يعتبر رائدا فى هذا المجال . ويكاد يكون نهاد شريف هو الوحيد من أدباء الجيل التالى لمصطفى محمود الذى أولى اهتمامه للأدب العلمى ، بالرغم من أن دراسته الاكاديمية هى التاريخ . وبذلك سد فراغا فى أدبنا العربى ، كان يمكن أن يظل شاغرا لولاه .

واذا اردنا أن نعرف أولا هل نهاد شريف ممن يتفاءلون أو يتشاءمون من أثر العلم على البشرية ، نجد أنه ــ من خلال مجموعته القصصية « رقم ٤ يأمركم » ــ فى صف المتفائلين . حقا انه لا يغفل عن الاستخدام الضار للعلم ، لكنه يجد فى العلم أيضا سلاحا ضد هذا الخطر الذى يلوح فى الافق ، وهو يتنبأ دائما بانتصار الفريق الذى يستخدم العلم للقضاء على الآثار الخطرة المحتملة ، وكأنما يقول فى رسالته الفنية ان العلم ليس شريرا ولا خيرا الا بطريقة استخدامه ومن يستخدمونه ، وقد نبه الى ذلك بوضوح فى المقدمة

القصيرة التى كتبها للمجموعة ، فقد تساءل ما اذا كان العلم نعمة أو نقمة ، وأجاب على ذلك بقوله انه فى يد الحاكم النزيه نعمة ... رفعة للشعب وخير وفير للبلد وازدهار للمدنية ، بينما هو في يد تاجر الحرب نقمة .. استعباد للانسانية ودمار وخراب على الشعوب الآمنة، يؤخر المدنية ويسحق الحضارة . ورغم ان المؤشرات الواقعية قد لا توحى بالتفاؤل ، الا ان هذا لم يمنعه أن يجعل من قصصه ـ على حد تعبيره ـ همسات أو صيحات تحذير من أجل السلام على كوكبنا الارضى ، ورغم انه يرى ان القلة هى التى تؤمن باستخدام العلم لمنفعة البشرية ، الا انه يرى هؤلاء أعظم قوة وانهم الملاذ الوحيد للانسانية .

تلك هى السمة الاولى لتلك المجموعة القصصية ، فالصراع الدامى فيها بين قوى تستخدم العلم لقهر الانسان وقوى أخرى تستخدمه للقضاء على هذا القهر ، والانتصار يكون فى جانب القوى الاخيرة . ودليلنا على ذلك القصص الثلاث الاولى على سبيل المثال .

فى القصة الاولى « حذار انه قادم » نجد ان الانسان الآلى قد سيطر على الارض ، انه من اختراع الانسان لكن المخلوق ما يلبث أن ينقلب على خالقه لأن الناس تنافسوا واختلفوا فيما بينهم ، فتقاتلوا فى ضراوة مما ادى الى الفناء الذرى، وانزوى من تبقى من بنى الانسان فى الغابات ، بينما ساد الجنس الآلى ، وهو جنس له القدرة على أن يصنع أشباهه ممن يتحركون ويفكرون لكنهم بلا حس ولا شعور ، حتى استطاع أحد علمائهم أن يضيف العاطفة لأحد مخلوقاته الآلية ، فكان أول ما أحس هو عاطفة الحب نحو احدى بنات الانسا

(فليس فى جنسه فرد آخر يملك العاطفة ويستطيع أن يبادله اياها) ، وبانضمامه للانسان اقتنع ببشاعة سيطرة جنسه الآلى على كوكب الارض ، لهذا قرر أن ينسف البطارية الذرية التى يشحن بها أفراد الجنس الآلى فى كل عام والا قضى عليهم (فهى مقابل الطعام والماء بالنسبة للانسان) ، مفضلا هذا العمل الانتحارى بالنسبة لنفسه وجنسه على استمرار هذا الوضع المقلوب ، وكأنما يكفى عقاب الانسان ألف وثمانمائة عام - كما جاء فى القصة - يهيم كالوحوش فى الغابات لنزقه وتهوره ، على أن تعود له سيطرته على كوكبنا لعله يكون قد تعلم الدرس بعد أن دفع الثمن، وياله من ثمن .

اما القصة الثانية « لكى يختفى الجراد» ، فان الصراع يقوم بين من يستخدمون العلم من الناس لقهر اخوانهم من البشر ، وبين هؤلاء المقهورين الى حين . الفريق الاول يستخدم العلم لأبشع أنواع السيطرة ، فحين يستولى على احدى المدن أو القرى يجمع أهلها ويسلط عليهم أشعة تفقدهم كل قدرة على المقاومة ، بل انهم ينضمون الى أعدائهم ويحاربون اخوانهم . وحين نستمع الى قائدهم وهو يتحدث عن الشعب المختار ، وعلى ان قدرة قومه على التسول بين الامم الغنية معروف ، وانهم فى حاجة ملحة لتعويض مايعانون من قلة فى الافراد ، ندرك ان المؤلف يومىء الى الغزوة الصهيونية لعالمنا العربى ، فهو يمزج بين خياله العلمى وصراعنا على الارض العربية . ويزداد ذلك وضوحا حين يلقب أفراد المقاومة لهؤلاء الغزاة بالفدائيين ، وكيف ان زعيمهم - برغم ما يملك العدو من أسلحة رهيبة - يعلن بأن هناك املا على الدوام (ص ٢١) ،

وكانت وسيلة التغلب على الاعداء هو محاربتهم بنفس سلاحهم، فقد عثروا بداخل محفظة أحد القتلى من الاعداء على رسم تفصيلى لتركيب جهاز الاشعة الذى يستخدمونه ضد الفدائيين ، فصنعوا شمعة الكترونية ذات مفعول مضاد يبث الكراهية والحقد فى عقول المسلطة عليهم تلك الأشعة ، وهكذا انهزم الجراد فى قرية بعد أخرى حتى اختفى .

فى هذه القصة نجد ان الخيال العلمى يرتفع الى مستوى الرمز ، وان الفكرة التى سيطرت على القصة السابقة لا تزال تسيطر هنا ، ذلك ان الوجه الشرير للعلم وان انتصر أول الامر فان الوجه الآخر ما يلبث ان يتم له الانتصار . ونلاحظ هنا ان المهم هو القضية التى يسخر من أجلها العلم ، فبث الحقد والكراهية فى المقهورين ضد غزاتهم يعتبر هدفا نبيلا ، بينما بث الاستسلام والخنوع ومحاربة الاخ أخاه شرا يجب مكافحته .

أما القصة الثالثة « رقم ٤ يأمركم » والتى اتخذ عنوانها عنوانا للمجموعة فان اتجاهها الفكرى أكثر وضوحا . ان المؤلف يتخيل ان هناك كائنات على كوكب المريخ أكثر تقدما من الانسان ، تعيش فى باطنه لشدة برودة السطح من ناحية (بسبب بعده عن الشمس) ولكارثة انفجار الكوكب رقم ٥ وتفتته من ناحية أخرى مما عرض سطح المريخ لتساقط آلاف القذائف والشهب والاحجار عليه ، أما سبب انفجار هذا الكوكب رقم ٥ فهو حرب ساعة قامت بين مخلوقاته لم تدم أكثر من ٣٤ ساعة تم خلالها تفجير ملايين القنابل الهيدروجينية (والاصل العلمى لهذا الكوكب المختفى — وكما ذكر فى القصة — هو نظرية العالم الالمانى بود

الذى أعلن عن ضرورة وجوده فى الماضى طبقا للمسافات الملاحظة بين كل كوكب وآخر من كواكب المجموعة الشمسية) . ومن هنا فان أهل المريخ يأمرون أهل كوكبنا بتدمير كل ما عليه من أسلحة فتاكة والا قاموا هم أنفسهم بهذا العمل .

هل هذا الصوت من المريخ أم هو نابع من البشر انفسهم ، قال البعض أن الصوت لا يأتيه من السماء انما ينبع من أعماق جسده ، وقال آخرون ، بل انه من السماء ، المهم ان بشرة الجميع ومسامهم تحولت الى أدوات تستقبل الصوت فى حساسية فائقة . وهذه الفقرة تدل مرة أخرى على المستويين الرمزى والخيال العلمى ، اللذين تتأرجح بينهما قصص المجموعة . ونمضى مع القصة فنجد ان عناد البشر أبى الاصغاء الى صوت العقل . اتهم كل معسكر المعسكر الآخر بأنها خدعة منه ، ثم لما تيقنوا ان مصدره من خارج الكوكب الارضى حاولوا عبثا مقاومته . فهبطت سحابة على سطح الارض على مخزون القنابل النووية ومحت أسرار تحطيم الذرة ، وبذلك أدرك الناس أن هناك من يراقبهم ويحصى كل حركة لهم .

السمة الثانية لهذه المجموعة القصصية هو حب الكاتب لمصر وايمانه بمستقبلها العلمى ، وان القاهرة ستكون مركزا من مراكز العلم فى خدمة السلام . فمعظم العلماء مصريون ، وحين انقسم العالم حول حقيقة الانذارات المبلغة فى قصة « رقم ٤ يأمركم » ، انقسموا ثلاثة معسكرات ، وكان المصريون يقودون المعسكر الثالث الوسط . فنهاد شريف يحلم فى مجموعته القصصية ـ كما سبق أن حلم فى روايته السابقة

« قاهر الزمن » ــ بمصر العلمية .

السمة الثالثة تتناول التكنيك ، فرغم ان القصص تنتمى الى الادب العلمى ، الا أن المؤلف ــ مرة أخرى مثلما فعل فى روايته « قاهر الزمن » ــ شغوف بتكنيك ما اصطلحنا على تسمته بالعربية « القصة البوليسية » كعنصر من عناصر التشويق . فهو دائما يبدأ قصته فى شيء من الغموض الذى يثير رغبة القــارىء فى متابعة الاحداث الى أن ينجلى له غموضها . ولقد سبق لنهاد شريف أن أعلن رأيه فى ذلك قائلا : ان الغموض مثل التوابل قليل منه يحسن نكهة الطعام وهو فاتح للشهية، لــكن الاكثار منه ضار بالصحة . وأعتقد انه نجح فى ايجاد هذا التوازن الدقيق فى قصص المجموعة .

ففى قصة « عين السماء » تعمد عدم ايراد الاحداث فى ترتيبها الزمنى لا لهدف الا هدف التشويق ، فهى مؤلفة من خمسة مناظر . لــكنه يعلن فى بداية القصة انه سيتجاوز هذه المرة فيقــدم المشــهد الثالث على سابقيه . والمشهد الثالث يدور فى قاعة احدى المحاكم حين يهم القاضي باصدار حكم على امرأة متهمة فى جريمة قتل ، لــكن وكيل النيابة يطلب منه ارجاء النطق بالحكم حتى يتاح له تقديم السلاح المستخدم فى الجريمة .

وهذه القصة تقوم على أساس أن هناك مســافات ضوئية بيننا وبين الـكواكب الاخرى ، وقد تخيل الكاتب ان جريمة وقعت على كوكبنا ، وان كوكبا آخر سجل الجريمة وأعاد ارسالها الينا بعد أن وصلته بعد عامين من وقوعها (والملاحظ ان رسالة الـكوكب لنا كانت باللغة العربية) . والاقرب الى التحقــق العلمى هو ايجاد طريقة ما تعكس موجات الضــوء الساقطة من

توكبنا على مثل هـذا الـكوكب بحيث يرتد الضـوء المرسل اليه مرة أخرى على كوكبنا فيمكن مشاهدة ما وقع فى الماضى كشريط سـينمائى باعتبـار ان الطاقة الضوئية ـ مثلها مثل بقية الطاقات ـ لا تفقد ، بل يمكن استعادتها حين تتقدم وسائلنا العلمية .

وقصة« القصر » تبدأ بمكان ناء على حافة المدينـة وقصر ذي أسوار مرتفعة واناس مريبين يتسـللون وصنـاديق مغلقة تنقل سرا واثاث وضحكات وأصوات صاخبة يتخللها عزف موسيقى حزينة تتعالى ليلا (ما أشبه هذا الجو القصصى بجو قصص ادجار آلان بو) أما القصة الاخيرة فعنوانها يدل عليهـا وعلى ما تقول « حادث غامض » .

سمة أخرى من سمات التكنيك القصصى هى استخدام المؤلف فى بعض قصصه طريقة اطلاع أبطـاله أو رواة قصصه على مخطوطات أو يوميـات نرى من خلالهـا أحداث القصة من زوايا أخرى ما كان يمكن للراوى أو بطل القصة أن يعرفها الا من خـلال هـذه الوسيلة ، لاسيما فى هذا الجو القصصى المحاط بالغموض والاسرار ، والذى يتفق معه اختلاس المعلومات طالما لا يعلن عنها فى وضح النهار . وهو نفس التكنيك الذى سـبق استخدامه فى روايته السـابقة « قاهر الزمن » والذى يستخدمه فى روايته التى لم تنشر بعد « مردة المجال الثانى » .

ففى القصـة الاولى « حـذار انه قادم » نجد ان الانسان الآلى الذى تم له تركيب جهاز يهبه العاطفة ، يقصد المـكتبة الاهلية ليقرأ مخطوطا قديما يـكتشف من خلاله ما خفى عليه ، الا وهو وجود البشر منـذ

١٨٠٠ عاما ، وانه كانت هناك تقاويم أخرى قبل تقويم « الفناء الذرى » مثل التقويمين الميلادى والهجرى .

وفى قصة نهر السعادة ، نجد ان راوى القصة ـ وهو يعمل مساعدا لبطلها الطبيب ـ يطلع سرا على مجلد مخدومه الذى يدون فيه تجاربه على الارانب ، تلك التجارب التى انتهت باكتشاف وجود سيال ضوئى لا يتم حدوثه الا بين كائنين حبيبين متآلفين من جنس واحد أحدهما ذكر ، والآخر أنثى شريطة مرض أو احتضار أحدهما ، فيتدفق السيال من المريض الى السليم .

وفى القصة الاخيرة « حادث غامض » لا يجلو هذا الحادث الغامض الا الاطلاع على يومية سبق أن دونها أحد العلماء الذى كان يعمل بقاعدة أرصاد الفضاء حيث وقع الحادث منذ ستة أعوام .

بقيت هناك كلمة عن « عنصر الايهام » ، فمن المعروف ان الفانتازى هى الطابع العام الذى يسود الادب ذا الخيال العلمى ، فنحن نتحرك من حقيقة علمية بسيطة ثم نتوسع فيما يمكن أن تسفر عنه من امكانات ـ مفيدة أو ضارة ـ فيما بعد ، وهو توسع أساسه خيال الكاتب ومدى خصوبته . على ان هذا لا يمنع من الالتزام بقواعد القصة التى تعرف أحيانا بأنها كذبة متفق عليها بين المتلقى والمبدع ، وأول هذه القواعد هى أن ينسى المتلقى انه بازاء كذبة بمجرد الاندماج فيما يتلقاه ، وهذا يتحقق بما يعرف باسم الايهام بالواقع حتى ولو كنا فى مجال الفانتازيا . مثلا كيف يصف الانسان الآلى حبيبته « سوها » بأن شعرها الفاحم ينسكب على كتفيها العاريتين فى « حلاوة الابدية » (ص ١٢) اننا

نحس على الفور ان هـــذا التشبيه ينبع من معلومات الانسان المؤلف وليس الانسان الآلي . وفى قصة «ثقب فى جدار الزمن» فاننا نتقبل من الـكاتب أن تصل قوة الحب بشخص ما أن يخترق جدار الزمن ، فينطلق كالصاروخ ـ متحركا فى الزمان لا الفضاء ـ خلال أربعة قرون ونصف قرن ليلتقى بحبيبته أو بمن تطابق حبيبته شكلا واسما . ولـكننا فى الوقت نفسه لا نتقبل منه أن يرد شرطي مسن من شرطة القاهرة فى العقد السابع من القرن العشرين بما لايدركه الا طالب أوأستاذ تاريخ أومثقف بوجه عام . فحين قبض على انس باى داوودى متهما بتهمة التهجم على السيدة سلمى زوجة أستاذ الفلسفة صالح المصرى فى بيتها بحلوان، أعلن انه ضابط فى جيش السلطان قانصوه الغورى وان سلمى كانت زوجته واختطفت منه . هنا نجد ان الشرطى المسن يستنكر أن انس باى الداوودى كان يعمل مع سلطان توفى منذ أكثر من ٤٥٠ عاما . هكذا بالتحديد . لو انه قال انه سلطان مات وشبع موتا دون تحديد مستمدا معلوماته العامة من وجود جامع قديم باسم هـــذا السلطان لصدقناه . أما وهو يحدد عدد السـنوات فاننا نحس ـ ان المؤلف وليست شخصيته هو الذى يتكلم .

***

وقصة « ثقب فى جدار الزمن » ترينا كيف يتحرك نهاد شريف بحرية فى الزمن ، وهو يعود احيانا الى ماض اندثر كما فى « رقم ٤ يأمركم » ، أو يقفز الى مستقبل بعد آلاف السنين كما فى « حذار انه قادم » ، لعل البشرية تتعظ فى كلا الحالين : من مصير ماثل أو آخر رابض ، وهو يتحرك بنفس الحرية فى المكان فيجوب

ارجاء الفضاء المتسع ، ويجعل مصير البشرية مرتبطا فى مستقبله بهذا الفضاء اللانهائى ، حيث تسكنه كائنات أكثر ذكاء وفطنة من البشر كما راينا فى قصص « رقم ٤ يأمركم » و « عين السماء » و « وجهان لقصة واحدة » و « مندوبة فوق العادة » ، ولعل قصة « حادث غامض » هى القصة الوحيدة التى نجد فيها ان الكائنات الموجودة على سطح كوكب آخر اقل تطورا من البشر . انهم الحلقة المفقودة فى سلسلة التطور (ص ١٣٩) وهى قصة تروى كيف ان أحد علمائنا المصريين أراد أن يطور هذه الكائنات فيجعلها ـ عن طريق الارسال الالكترونى ـ تقفز ثلاثة ملايين عام فى ثانية واحدة ، فيدلها على اكتشاف النار . لكن هذه القفزة الحضارية كانت أعنف من أن تتحملها هذه الكائنات المتخلفة ، فما لبثت النار التى أعطاها لهم أن ردت اليه لهيبا أتى عليه .

ولعل المؤلف لم يهبط الى أعماق المحيطات لأنه أرجأ ذلك الى روايته التالية التى أعلن عنها فى نهاية مجموعته « مردة المجال الثانى » فأبطالها مجموعة من العلماء استطاعت أن تغزو قاع المحيط وتقيم حضارة فيه ، هدفها ـ هو نفس الهدف الدائم لكل أحلام نهاد شريف العلمية ـ ألا وهو القضاء على ما يؤرق البشرية : وسائل التدمير الرهيبة التى هى نتاج العلم أيضا . وهذا هو جوهر الصراع فى قصص هذه المجموعة كما هو جوهره فى روايته التى نرجو لها النشر قريبا .

آثار على الشفاة

لحسن عبد المنعم

تتكون هذه المجموعة من خمس عشرة قصة ، تتميز اول ما تتميز بعنصر الحدوتة ، أى انها قصص تقرا وتروى ، ففيها الاهتمام بالحدث من ناحية ، وفيها التحليل من ناحية أخرى ، فيها ما تتميز به الحدوتة من التزام الترتيب الزمنى للحوادث من ناحية ويتخللها استرجاع الذكريات من ناحية أخرى ، فهناك دائما حركتان : حركة خارجية تربطنا بالعالم الحسى، وبالزمن الحاضر ، وحركة داخلية تربطنا بنفسية الشخصيات وبالزمن الماضى .

الظاهر والباطن : هناك اذن ظاهر وباطن فى قصص المجموعة ، لكنه لا يقتصر على ظاهر الشخصيات وباطنها ، بل تتجاوزها الى ظاهر الامور بصفة عامة وباطنها وما بينهما من اختلاف . وبيان هذا الاختلاف هو ـ فيما أعتقد ـ مبرر ابداع هذه القصص ، فهذا الاختلاف ـ الذى قد يبلغ حد التناقض ـ هو مايؤرق الفنان وهو ما يدفعه الى عملية الخلق لعله يستطيع أن ينقل الى الآخرين ما لديه من انطباع . وهذا الاختلاف بين الظاهر والباطن ليس مجرد رسالة يريد الفنان أن يبلغها الى العالم ، بل هو جوهر العملية الفنية نفسها لأن فيها وبها يتمثل العنصر الدرامى الذى يكون محور

معظم قصص المجموعة .

مثلا فى القصة الاولى «رسالة بعلم الوصول» سنتيلا فى ظاهرها سيدة عاشقة تهب السعاده لرفيق رحلتها الدكتور اكرام ، وتتحمس للقضيــة العربيــه الى حد انها تود أن تشترك فىالانتقام من انعصابات الصهيونية، ثم يتكشف كل دلك عن انه زيف يخفى وراءه حقيقــة كريهة ... انه تمويه لصلتها باعمال الجاسوسية ، وما مثلت هذا الدور كله الا لتغرى اكرام على ايصال رسالة تتصل بعملها الى عميلة من عملاء الشبكه التى تعمل بها والتى تعيش داخل مصر ، بزعم انها رسالة من صديقة الى صديقتها .

وفى قصة « لا شرقية ولا غربية » نجد الدكتور سالم الطرابلسى ينقل ــ على اثر ترقيته مديرا عاما لمصلحة الاجازات العامة ــ الآنسة تحية عامر السكرتيرة الخاصة لمدير المصلحة ، ينقلها الى ادارة الاجازات الخاصة مع ترقيتها الى منصب وكيل ادارة . وترد الفتاة الصفعة بطلب نقلها الىمصلحة اخرى بالوزارة، فيؤشر بالموافقة وان ذيل تأشيرته بعبارات أضفاها عليها ممتدحا عملها. هذا هو ظاهر الامور . غير ان الظاهر كان يخفى وراءه باطنا يتجه فى تيار مضاد ، هو الذى صنع النهــاية المفاجئة كما كان المحور المستتر للعنصر الدرامى . لقد تزوج الدكتور سالم الطرابلسى الآنســـة تحية عامر وحصل بدوره على اجازة خاصة يقضيها فى أحضانها. وكأنما كل تصرفات الدكتور سالم الطرابلسى السابقة لم تكن الا مقاومة لرغبة دفينة فى نفســه ما لبثت أن تغلبت شيئا فشيئاعلىمقاومته حتىجرفتها وانتصرت.

وفى قصــة « شىء مضحك » نجد أن التناقض هنا

ليس بين العالمين الداخلي والخارجي للشخصية ، بل بينه وبين المجتمع . فالمجتمع له زاوية رؤيتــــــه ، والشخصية لها زاوية رؤية مخالفة . مجتمع المعزين في استشهاد حسام الملواني يتهم زوجته الدكتورة هدى بأنها هي التي دفعته دفعا الى التطوع في سلك الضباط الاحتياط ليضاعف دخله ارضاء لهذه الزوجة التي تريد أن تنهب الدنيا نهبا . والزوجة تعلم انها حاولت ان تقنعه بكل وسائل الاقناع للعدول عن تطوعه ، الا انه ركب راسه ــ كما يقولون ــ وابى . ومن تناقض هذين الخطين يتكون العنصر الدرامي للقصة حتى نصل الى نهايتها حيث تبلغ المفارقة ذروتها عندما يعزى الدكتورة هدى احد أصدقاء حسام بقوله : تشجعي يادكتورة ، ان حسام قد استشهد ، بذلك حظى بأرفع صورة من صور الموت . ولو ان أحدا منا اختار لنفسه أن يموت لما كان هناك أفضل من الاستشهاد . فهذا خط ثالث لايرى أن حساما قد تطوع ليزيد دخله ، ولا انه تطوع بدافع من زوجته لمضــاعفة دخلهما ، بل تطوع بطولة وتضحية . ولهذا كان الرد على هذه المفارقة بمفارقة اخرى ، فقد احست هدى ــ في غمرة الحزن ــ برغبة في الضحك .

وفي قصة « آثار على الشفاه » نجد ان البطل رغم تدينه وتقواه استسلم لاغواء احدى النساء المجهولات في حلـكة الليل وفي ظروف خاصة ، ورغم أنه بدا لنا انه قد اغتصب ، الا انه حين ناقض نفسه في النهاية لم يستطع أن يقنع نفسه بأنه كان مضطرا .. ولماذا لم يهرب من هــذه المراة ، ولمــاذا لم يســتنجد ، وهل الفضــيحة التي توقاها افدح من الخطيئة التي تردى فيها ؟ وكونه اكتشف في النهاية ان المراة التي افترسته

ـ على حد ما عبرت القصة عن رأيه ـ عجوز شمطاء لا يغير من الامر شيئا وان يضيف الى المأســاة عنصر السخرية .

وفى قصة « مع ايقاف التنفيذ » نجد التناقض بين الظاهر والباطن ، يصل الى حد المبالغة الفنية . فطالبة الطب حنان تتقبل ما ابداه نحوها أســـتاذها الدكتور وجدى الاصيل من مشاعر تصــل الى حد الارتبــاط الشرعى ، ثم لا نكتشف نحن كقراء ـ بل تكتشف هى بنفسها ولزوجها وبعد أن يسافرا الى لندن ـ ماتعيشه من تناقض قائلة : أنا قدام الناس مراتك ، ولكن قدام ربنا وقدام نفسى وقلبى أنا مرات ميمى ابن جوز أمى. ويتساءل القارىء : لمــاذا قبلت أذن الســير الى نهاية الشوط ولم يكن ثمة ما يكرهها على ذلك . ثم ما الذى عاد فأكرهها على الـكشف عن ازدواجيــة مشــاعرها للرجل الذى وثق بظاهرها ، وحسب إنها كل واحــد خالص له .

وفى قصة « شجرة الخلد » نجد التناقض نفسه بين الظاهر والباطن عند اخلاص وهو ـ فيما يبدو ـ من أسماء المتضادات ، فقد اختاره المؤلف تهكما . لقـد عارضت اخلاص فى البداية أن يعيش ثالث غريب فى شقتهما هى ووزجها حتى ولو كان ابن عمه ، وحتى ولو كان متزوجا وله ستة أبناء . لـكن هذه المعارضة كانت تخفى وراءها اشفاقا من ضعف مقاومة رغباتها الدفينة. وكانت قد عاشت مع زوجها ســبعة أعوام كاملة لم ينجبا خلالهما ولدا ولا بنتا . كانت تخشى هذا الوافد خوفا على نفسها ، وبالتالى اكراما لزوجها ، وقبلت ضيافته اكراما له أيضا مما أثلج صدره ، ولو اطلع على

ما ترتب على هذا القبول ، لو اطلع على الوجه الآخر، لانقبض صدره . فبعد عشرة أسابيع على استقبال صلاح احست اخلاص بأعراض بذرة تتخلق فيأحشائها. ويتساءل القارىء فى نهاية القصة هل كان اخلاصها اذن لأنوثتها أم لتنجب لها ولزوجها من يملأ عليهما حياتهما ؟

وفى قصة « أنا فى انتظارك » نجد ان المعاملة المتعالية الخشنة التى كانت تعامل بها السيدة نوال زوجها السيد عبد الحميد المستشاربالسفارة المصرية فيطوكيو، قد خلقت تيارا تحتيا بينه وبين المدرسة اليابانية تسو والتى تعلم زوجته اللغة اليابانية ، وبحكم ترددها على المنزل أدركت تخلخل العلاقة الزوجية واشفقت على الزوج باعتباره ضحية لزوجة شرسة متعالية . وكانت نهاية الصراع بين ما يضطرب به ظاهر الاحداث وما يضطرب به باطنها هو وثيقة طلاق من جانب وزواج مرتقب من جانب آخر .

ولعل قصة « هى والهاتف » آخر قصص المجموعة هى القصة الوحيدة التى نجد فيها ان الظاهر كان يوحى بالاثم بينما يتكشف الباطن عن الخير . فالزوجة تتصل تليفونيا اتصالات أثارت ريبة الزوج . فلما تكشف له الوجه الآخر ، تكشف عن وجه مضىء . فهى تتصل بزوجها الضابط السابق الذى ظن أولا انه فى عداد الاموات فى معارك الممرات عام ١٩٦٧ ثم اتضح انه حى لكن ليس فيه من الحياة الا لسان يتردد بعد أن اجهز اللغم الذى انفجر فيه على معالم الحياة .

ولم يكن اسم السيدة وفاء هذه المرة من باب التهكم . وبدلا من أن يهدم الباطن الظاهر كما حدث فى القصص

السابقة ، فان تكشف الباطن دعم الظاهر، فقد تضاعف حب الزوج لزوجته وتقديره لها ولوفائها .

أن الاستاذ حسن عبد المنعم يريدنا من خلال قصصه الا ننخدع بعالم الظاهر ، وأن ندرك ازدواجية الكائن الانسانى ، وان ما يبدو انه منصرف عنه قد يكون تعبيراً عن رغبة أشد ، واننا يجب ألا نفاجأ فى الحياة كما نفاجأ فى نهايات قصصه لاننا توهمنا ان الشخصيات الانسانية شخصيات مسطحة خيرة أو شريرة ، بيضاء أو سوداء ، بينما يكشف لنا الفن عن مدى تعقدهما وتناقضهما .

النهايات :

من هنا كانت المفاجأة فى نهايات معظم القصص ، وهى نهايات احباطية فى الغالب ، ففيما عدا قلة من القصص ، نجد ان كل ما كان البطل قد هيأ نفسه له – طبقا لظاهر الامور – يتحطم فى النهاية نتيجة لاكتشاف تيار تحتى يتحرك فى اتجاه مضاد .

أما الوسيلة التكنيكية التى جعلت هذه النهايات المفاجئة أمرا ممكنا فهى الضمائر المستخدمة فىالقصص، ففى معظم القصص نجد ان الضمير المستخدم اما ضمير المتكلم ، واما ضمير الغائب الملاصق للبطل أى الذى يتحدث من وجهة نظره ، تماما كما لو كان ضميرالمتكلم . وبذلك لا يتاح للقارىء أن يدرك الا مشاعر احدى الشخصيات ووجهة نظرها وزاوية رؤياها دون أن يتاح له الاطلاع على وجهات النظر الاخرى . من هنا أمكن ان تكون النهاية المفاجئة حين تتكشف له فى النهاية غفلة أو حسن نية الشخصية التى قدمت لنا القصة

من خلال وجهة نظرها ، ويتضح لنا انه كان هناك وجه آخر غائب عنا لم يتح لنا أن نكشف عنه أو يكشف لنا عن نفسه الا عندما بلغ تصادم الاهواء ذروته فأحدث هذه الفرقعة القصصية التي هي أشبه بتلك الفرقعة التي يحدثها تصادم التيارات الساخنة والبــــاردة والسالبة والموجبة في طبقات الجو العليا وما يعقبهما من تفريغ الشحنة أو لما تنوء به من بخار الماء .

ولكن احيانا ما يبدو وكأن الهدف من القصة هو هذه المفاجأة بعينها ، كما كان الهدف من بعض أبيــات الشعر التقليدي هو القافية ، بدلا من أن تكون النهاية أو القافية نهاية طبيعية لما سبقها . ولهذا فان أحداث القصة لا تقنعنا اقناعا كافيا . ولعل أبرز مثــال على ذلك قصص مع ايقاف التنفيذ (كما بينا سابقا) و«أنا في انتظارك » حيث يتساءل القارىء : ما الذي يغري سيدة يابانية بالتعلق بمصري يختلف عنها جنسا ودينا مع ضعف شخصيته أمام زوجته ضعفا يكاد يفقــده رجولته . و « شهيدة الحب » حيث نما الحب بين قائد الطائرة صلاح عزمي ونجوى حبا ملك عليه كل جوانحه.

« لقد أصبحت لا أنتظر لقاء بصبر نافد الا لقاءك .. وكل لقاء عداه يهون .

لقد اصبحت لا اتوقع صوتا عبر الهاتف الا صوتك .. وكل صوت عداه نشاز .

لقد أصبحت لا أسيغ ملمسا كلما صافحت انســانا الا ملمسك .. وكل ملمس سواه ثلج .

لقد اصبحت أجد الدنيا فراغا لا يملؤه الا انت .

لقد التقيت ذات مرة بصديقة ... الخ » (ص١٩٢).

وبرغم كل هذا الهيام فانه حين يرسل اليها ينبئها بعجزه أن ينجب لها أطفالا اذا تزوجا ، فان النصيحة التى تقدم لها أن تكون شهيدة الحب . هكذا ببساطة كما ذكر الدكتور عبد القادر القط فى ندوة أدبية نوقشت فيها هذه المجموعة .

(فى الفقرة السابقة ملاحظة أسلوبية فى تكرار كلمة (لقد) فلو حذفت فى بدايات الجمل لجاء الاسلوب أسرع ايقاعا وأشد وقعا)

الشخصيات :

فاذا انتقلنا الى الشخصيات القصصية توقفنا عند ملاحظة تسترعى الانتباه ، ذلك ان معظم شخصيات الرجال تؤمن بفكرة التماسك الاسرى ، بل هى مرتبطة ـ على وجه التحديد ـ بأمهاتها برباط روحى ، لعله رباط دينى فى معظم الاحوال ، وعندما يرتكبون الخطيئة يرتكبونها بعد صراع نفسى يصونهم حينا وان كانوا يستسلمون فى النهاية . أما العنصر النسائى فهوالعنصر الاكثر ايجابية أجنبيات كن أو مصريات ، فهن اللاتى يقمن بدور الاغراء والاغواء وكأننا أمام صور مختلفة لقصة آدم وحواء .

فالدكتور اكرام فى قصة « رسالة بعلم الوصول » لا يحمل اسم أبيه ، بل يحمل اسم أمه حتى انهم كانوا يسمونه فى البلد اكرام بن جليلة . وهو يتطلع أن تكون زوجته من طينة أمه ، وهو يتذكر أمه وهو جالس فى الطائرة الى جانب رفيقة سفره الاجنبية الجميلة ، وان دعوات المرحومة والدته سوف ترعاه وتقود الطائرة الى بر الامان .

تلك هي علاقته بأمه . أما علاقته بالنساء فهن في رأيه كالحلوى ، ذلك النوع من الحلوى الذى يلتصق بالاسنان فلا نستطيع التخلص منها ، أو من بقاياها .
وفى نهاية الليلة السابعة من اللقاء أوصلها الى باب غرفتها وهم بمغادرتها ، فسألته أن يقبلها قبلة الليل ، قبلها على جبهتها فقالت لا ، ليس يكفى ، فوضع شفتيه على خدها المتوهج ، فقالت لا ، ليس يكفى ، فقبلها على شفتيها ... ولم يعد من المعركة الا الى غرفته مع تباشير الفجر ، وتتردد فى القصة كلمات : « لم يجد بدأ من تقبيلها » .. « الهزيمة المنكرة » .. « المعركة » .. وكان كل ما فى كيانه يهتف بالسؤال الملح ، لكن دون أن يحظى بالجواب ، كيف بالله يارب هل تخليت عنى . وفى الليلة التالية يقول لها : « أنا بالفعل مرعوب .. أنا لا أصدق اننى أتيت هنا ؟ » . بينما هى تقول : « لقد أعطيتك نفسى .. ذلك كان قرارى . لم يخالجنى أى ندم . أتفهم . لا ندم على الاطلاق » .

وفى قصة « شيء مضحك » نجد الأم تخلص لتربية ولديها بعد أن غدر بهما أبوهما وتركهما فى حضانتها وهما فى الثامنة والتاسعة طفلان على أعتاب الحياة ، وكان ابنها حسام الملوانى شديد الحب لها ويعمل على استرضائها .

وفى قصة « آثار على الشفاه » تجد البطل تقيا رغم شبابه ، تفاخر به أمه وتتحدث عن صلاته وعن صومه وعن عفته بل عن طاعته لها وحرصه على مرضاتها حتى انها طلبت منه السفر الى المنيا ليشارك فى الفرح الذي يقام هناك بمناسبة زفاف أحد أصدقاء

الأسرة الأعزاء ليحمل اليهم ـ نائبا عنهـــا ـ هدية الزواج ، فلم يستطع أن يرفض ، لأنه لم يكن يرفض لها أمرا . وعندما كان يفكر فى الزواج كان يفكر فى أن يقيم فى الشقة مع أمه .

وعندما اضطر الى المبيت بسبب تأخر حفل الزفاف اندست الى جواره امرأة يفضحها عطــرها الرخيص والتصقت به بل أحاطته بساعدين قويين وهى تهمس فى أذنه همسا كالفحيح أن يرحم عذابهــــا ولا يضيع الوقت ، بينما يتوسل هو بدوره اليها وصوته الهامس يبكى : ارحمينى أنت واتق الفضيحة . وبعد ذلك نقرأ كلمات : استسلم لعدوانها منهزما . كما نقرأ أفعــالا مثل : اعتدت عليه ، أنشبت فيه سعارها ، افترسته دون أن يملك لها دفعا .

والدكتور وجدى الأصيل بطل قصة « مع ايقــاف التنفيذ » كانت أمه تتمنى وتدعو الله أن يحقق أمانيها فى أن يوفق الى العروس التى تستحق الفوز بيده . كان فى نظر أمه هدية من هدايا السماء بالنسبة لأى عروس على وجه الأرض وأمه تطلب منه أن يختار من الحسان من يشاء أو أن يدعها تختار وتخطب ود الصــديقات والمعارف والأسر . وعندما تزوج طالبة يفاجأ بأنهــــا لا تحبه بل على علاقة بابن زوج أمها « ميمى » الشاب الذى عندما رآه الدكتور وجدى لم يعرف هل هو فتى أو فتاة .

اما قصة « أنا فى انتظارك » فهى قصة الزوج السلبى الى أبعد حدود السلبية ســـواء امام زوجته أو أمام المدرسة اليابانية تسو التى انتزعته من أحضان زوجته بمبادرتها هى . وهل أكثر سلبية من أنه حين اكتشف

ليلة الزفاف أن زوجته نوال ليست عذراء وتجاوز هذا الاكتشاف اعتبرت نوال أن هذا الاكتشاف جريمة من جانبه . وعندما أشفقت عليه من هذا الوضع أرسلت هي اليه ــ بعد أن فارقها مع زوجته الى مصر ــ برقيتها القصيرة « أنا فى انتظارك » .

وفى قصة « ماشا بيتروفتش » الروسية التى جمعها بطارق الحملاوى عربة قطـــــار النوم من موسكو الى لينينجراد كانت هى التى طلبت اليه أن يخمد المصباح الصغير الذى يسكب النور فوق راسه لأنها تفضل أن أن تستمع الى صوته عبر الضوء الأزرق المتناهى فى الخفوت والذى يشبه ضوء الفجر الوليد ، وكانت هى التى اجتازت بأناملها الممر الذى يفصل بين الفراشين وتتحسسه حتى تبلغ انامل يده ، وتعانق الكفان وهى تقول له : حدثنى طويلا .. الى الصباح يا صـــديقى القادم من مصر .

وفى قصة « المظاليم » نجد المراة هى التى تستدرج الرجل القوى الاستاذ لبيب عصفور ذا المواقف المتسمة بالجراة فى مجلس النواب ونجحت فى محاولتها .

على أن هناك قصصا أخرى كانت فيها علاقة الرجل بالمراة هى تلك العلاقة الطبيعية فى مجتمعنا ، وفى الوقت نفسه نجد أن علاقة الأبطال بأمهاتهم فى تلك القصص اما لا ذكر لها واما انهـا ليست شديدة الارتباط على نحو ما نجد فى القصص السابقة .

ونطيل لو اننا تناولنا الزمن الذى تقع فيه احـداث كثير من قصص المجموعة ، فهو غالبا ما يكون ما بين نكسة ١٩٦٧ حتى معارك اكتوبر ١٩٧٣ ، ففى القصة

الأولى اشارة واضحة الى انه كان قد انقضى على يونيو الحزين بضعة أعوام . وحســـام بطل قصـة « شيء مضحك » تطوع فى القوات المسلحة واستشهد فى معركة الممرات عام ١٩٦٧ . والدكتور انعام بطلة قصة « حبيبة أمها » تمضى فى طليعة الكتائب التى أسرعت لتقف مع أبناء السويس أثناء محاولة الاسرائيليين اقتحامها فى معارك أكتوبر ١٩٧٣ حيث تستشهد دفاعا عن الوطن .
والعقيد محمد السويفى بطل قصة « الصدى » سرح وهو لم يبلغ الخـامسة والأربعين فى الأيام التالية لبدء النكسة ، فكان كبشا من كبار الفـــداء . كأن النكسة تقتضى مزيدا من الضـــحايا ، لم تكتف بالآلاف من الضحايا الذى أضاعتهم ، وانمـــا لابد من ضحايا من الأحياء .

وفى قصة « هى والهاتف » تجد ان الزوج السابق للزوجة كان ضابطا وانفجر فيه لغم أثناء قيامه باحدى المهام فى الضـفة الاخرى من بورتوفيق لاقتحام أحـد مواقع العدو فأصبح شهيداً حيا .

ومما يجدر التنويه به هنا ان هـــذه القصص التى تعودنا أن نصفها بالقصص القومية أو الوطنية من أنجح قصص المجموعة ، رغم انى أســـميها الباب الضيق للقصة ، لأنها تغرى مؤلفيهـــا بالخطابة والأسـلوب التقريرى المباشر والوعظ وارتفاع الصوت . أما القصص التى أشرنا اليها فليس فيها شيء من هذا كله ، بينما نجده فى بعض القصص الأخرى من المجموعة . انهـــا لا تذهب الى ميدان المعركة ، بل تكتفى بأن تلتمس ــ فى رقة بالغة ــ وقع المعركة على نفسيات البعض ، وربما عنيت هـذه القصص بالنقـــد الاجتماعى بينما تكون

البطولات والتضحيات هامشية أو مجرد خلفية .

فقصة « شيء مضحكك » تتميز بالتخلص من أسلوب السرد المباشر ــ الذى تتسم به بعض فقرات فى بعض قصص المجموعة ــ لأنها تتكون من عدة أصوات ابرزها الصوت (المعزين) وضده (الدكتورة هدى) حتى تفضي الى الضحك فى غمرة الحزن . و « الصدى » تكشف ــ بدون خطابة ــ عما يمكن أن يحدث لضابط تقاعد فى الخامسة والأربعين ، فلا يجد الا مزاحمة زوجته فى مطبخ بيتها حتى تضج منه فيصفعها صفعة لا تعرف هل المقصود بها هذه الزوجة الضحية أو هذا النظام أو العرف الذى جرى على أحالة الضباط على الاستيداع وهم فى أوج رجولتهم .

كذلك فان قصة « الجنة المهجورة » من انجح قصص المجموعة رغم بساطتها وكتابتها بالطريقة التقليدية وتناولها أزمة المساكن ، انها قصة أسرة ضاق بها مسكنها فألحت الزوجة على البحث عن مسكن أكثر اتساعا وبذل الزوج ما يطيق وما لا يطيق حتى وفق فى النهاية الى المسكن المأمول ، ولكن الزمن يعدو ، والأبناء يتسربون واحدا بعد الآخر ، حتى عاد الزوجان كما بدآ ، مجرد اثنين ــ وقد تقدم بهما السن ــ فى هذا المسكن المتسع المهجور ، فلم يجدا أفضل من أن يجعلاه « جنة الأحلام للطالبات المغتربات » على نحو ما أعلنت اللافتة الجميلة التى تألقت على واجهة الشقة . انها قصة تفيض انسانية وصدقا .

وتعبق القصص بجو الموظفين ومكاتبهم ودرجاتهم وعلاقة رؤسائهم بمرءوسيهم أو مرءوسيهم برؤسائهم وبالقضايا الاجتماعية المعاصرة . غير أن أبرز ما تناولته

القصص هو علاقة الرجـــل والمرأة فى مجتمعنا فى أبرز صورتين لها : الحب والزواج .

أما الشكل القصصى فقــد أخذ من القصة التقليدية الاهتمام بالحديث والترتيب الزمنى وعنصر المفاجأة فى النهاية ، وأخذ من القصة المعــــاصرة عنصر التحليل واستخدام أكثر من ضمير والتحرك من الخـــارج الى الداخل ومن الحاضر الى الماضى ذهابا وايابا .

وبذلك نجحت قصص المجمـــوعة فى أن تجمع بين عنصرى التسلية والنقـــد الاجتماعى ، وان تفاوتت درجات هذا النجاح بين المبـــالغة التى لا تقنع حينا والشفافية الفنية التى تبهرنا بصدقها وانسانيتها أكثر الأحيان .

محاكمة السيدة "س"

لسكينة فؤاد

تتكون هذه المجموعة من سبع قصص ، تدور حول معظم ما يدور حوله أدبنا النسائى ، وهو قضية المرأة فى مجتمعنا المتغير . ان محاكمة السيدة « س » عنوان المجموعة وآخر قصصها ، تتحول الى محاكمة المجتمع الذى يدفع أما مثقفة الى قتل وليدها بعد أن اكتشفت أنه بنت وليس ولدا . وكما تطالب هذه القصة بمساواة المرأة بالرجل منذ لحظة ولادتهما ، فان القصة قبل الأخيرة وهى « انسان بلا جنس » تطالب بهذه المساواة لحظة نضجيهما ، فلماذا يحق للرجل أن يخون زوجته وقد تعاهد كل منهما على الوفاء للآخر يوم ارتبطا ببعضهما ؟ ان بطلة القصة لا تفكر فى اقتراف خيانة مقابلة ، كل ما قررته هو فصم هذه العلاقة التى لا تكافأ فيها ، انها لا تطالب بخيانة مقابل خيانة ، بل بوفاء مقابل وفاء ، وما أعظم الفرق بين المطالبتين . وكما ندرك من عنوان القصة انها صرخة لمعاملة المرأة كانسان بغض النظر عن جنسها . أما القصة الأولى « زمن الهجرة تحت الجلد » فان بطلتها تبحث عن الحبيب فى شكل الأب ، عقدة الكترا مرة أخرى . لذلك فهى تطلب توفر شرطين : العمر فوق الخمسين ، وأن يكون قد عرف فى شبابه امرأة اسمها أمينة . ومن القصة ندرك

أن أمينة هى والدة الراوية ، وكل يدعى معرفته بها ليفوز بالابنه . انها معاناة الجيل الجديد فى البحث عن جذور له ، واحساسه بالضياع ورغبته الملحة فى الانتماء. وهكذا تدور قصص المجموعه حول المراة حبيبة وزوجة وأما ، أى المراة فى علاقاتها الثلاث بالرجل ، لتكشف عن مأساة عدم تكافؤ الطرفين ، وهى مأساة تصل ببشاعتها أن تقتل أم طفلتها .

ولئن كانت هذه المجموعة القصصية تشترك مع غيرها من المجموعات التى صدرت عن كاتبات أخريات فى هذا المضمون ، فان ما تتميز به هذه المجموعه هو الشكل الذى قدمت فيه المؤلفة هذا المضمون المشترك ، فهو شكل متميز منفرد عن أى مجموعة قصصية أو حتى روايه صدرت عن احدى كاتباتنا القصصيات .

فالمؤلفة تفرق ــ فيما يبدو ــ بين الصحافة والأدب ، وتعلن انه لا يجب الخلط بينهما لمجرد أنهما يشتركان معا فى استخدام اللغة أداة لكليهما . وثمة عدة تفرقات بين الميدانين (يمكن الرجوع اليها فى كتاب بين الأدب والصحافة لفاروق خورشيد) لعل أهمها أن القصة الصحفية تقتضى قدرة على صياغة الحدث واستثارة الانتباه اليه وتحقق فى الوقت نفسه الأغراض الصحفية الأخرى مثل خدمة المواضيع العامة والدعاية غير المباشرة لاحداث السياسة وقضايا الاجتماع والفكر وتنبيه الرأى العام وتدعيمه ، وهى قصة هادفة وان كان هدفها الاستثارة والامتاع والتسلية ، وهى استهلاكية بمعنى خضوعها لذوق العصر والموضة ورغبات القراء المختلفى المستوى الثقافى والاجتماعى ، (فاروق خورشيد ، بين الأدب والصحافة ، الدار المصرية للنشر ، ١٩٦١) .

أما القصة القصيرة كعمل أدبى فهى فن له وجوده الخاص المستمد من الجدل بين الوجود الذهنى والوجود المادى ، انها ـ شأنها شأن بقية الفنون ـ عمليه تركيب وبناء من خامات أخرى مستمدة من الوجوديين الآخرين السابقين عليها هدفها نقل انطباع ما (وليس خبرا) ناتج عن حالة وجدانية (وليس عن تفكير عقلى) الى المتلقى لخلق حالة وجدانية مشابهة تكون فى أعم صورها حالة حزن أو فرح . ونقل هذا الانطباع يتم فى القصة عن طريق الأحداث والشخصيات والأسلوب وكل عناصر القصة المعروفة وما يضيفه اليه عباقرة هذا الفن .

ومن هنـــا فان السمة الأولى للمجموعة القصصية « محاكمة السيدة س » هى أنها لا تنأى فقط عن القصة الصحفية ، بل لعلهـــا تقف فى أقصى الطرف الآخر ، الطـــرف الذى اتفق على تسميته بالأدب الطليعى أو التجريبى . ولعل هـذا راجـع الى أن المؤلفة ـ وهى صحفية وتكتب القصـة الاعلامية للاذاعة ـ تخشى أن يختلط عليها ـ وعلى قرائها ـ الأمر . فقصص المجموعة تطالبك بالمعاناة ، وتخطىء اذا أنت توهمت أنك مقبل على مائدة أدبية سهلة المضغ سهلة الهضم ، ووجهـــة نظر المؤلفة فى ذلك انه اذا كانت الحيـاة حولنا صعبة معقدة فى كل خطـوة تخطوها ، فلمـــاذا تكون القصة والأدب ـ من دون سائر ما نتلقاه ونلقاه فى حياتنا ـ سهلا ميسرا . والسيدة سكينة فؤاد تثير بذلك جـدلا قديما حول طبيعة الفن ، وهل هو صورة من الحياة أم تمثل لهـــا مهمته أن يقيم توازنا مع الواقع المادى اللامكترث والمجتمع الانســانى المتعاطف حينا الشرس حينا آخر، وهو جدل ثار فىحياتنا الادبية عندما طفت موجة ما سمى باللامعقول وادب العبث فى الستينات ،

وفى هذا يقول العقاد « أن الماء المختلط بالأتربة والنفايات عكر ، ولكن العين التى تدرك أنه عكر ليست بعكرة ولا يجوز ان نعكرها عمدا لكى يصبح النظر موافقا للمنظور ... » (صحيفة الاخبار ، القاهرة ، ١٢ فبراير ١٩٦٤ ، ص ١٢) .

وقد أمكن للمؤلفة تحقيق هذا الاغراب فى قصصها بعدة وسائل تكنيكيه يمكن اجمالها فيما يلى :

أولا : شخصيات القصص بلا أسماء مما يقربها من التجريد ، تتعرف عليهم عن طريق ضمائر اللغه ، ضمير المؤنث تارة والمذكر تارة اخرى . فيما عدا القصة الاخيرة التى جعلتها عنوانا للمجموعه وهى محاكمة السيدة « س » ، ورغم انها افصحت فى القصة عن اسمها « سلوى حسين » الا انها لم تذكر فى العنوان الا الحرف الأول من اسمها كنوع من التجريد على نحو مانفعل فى الرموز الرياضية (ونحن نرمز بالحرف س للحد المجهول فى المعادلات الرياضيه) وعلى نحو ما نجد فى قصص الكاتب التشيكى كافكا الذى اشار الى بطل روايته « المحاكمة » بالحرف « ك » ، وهو فى الوقت نفسه الحرف الاول من اسم كافكا ، كما أن س هو الحرف الاول من أسم المؤلفة ، دلالة على صلة المؤلفة ببطلة قصتها ، وان كان من المعروف أن القصاص يقوم بما يعرف بعملية التكثيف فى شخصياته أى أنه يركب شخصياته من عدة شخصيات يعرفها فى واقعه على نحو ما نراه من شخصيات فى أحلامنا ، وكثيرا ما يكون جانب من شخصية القصاص هى احدى مكونات شخصيته الفنية . وفى قصة « فينوس ينمو لها ذراعان » نقرأ أسماء : بهيرة هانم ، ومشيرة ، والدكتور

شمير وشريف ، لكنها شخصيات ثانوية ، أما أسماء الشخصيات الرئيسيه فتظل محجوبه عنا شأنها فى ذلك شان شخصيات القصص الاخرى .

ثانيا : التنقل بين ضمائر الشخصيات دون أن يكون هناك ما يساعد القارىء مساعده مباشرة للتعرف على أى شخصية يعود الضمير اليهــا ، مما يتطلب تنبها وتركيزا شديدين . مثل فى قصة « وجاء جبريل قبل موعده » نجد ان السيده الحامل تقف على محطـــة الاوتوبيس ننتظر مع الاخرين اخر أوتوبيس يمر بهــذه المحطة ، وتصف البطلة المنتظرين لكثرتهم ـ من خـلال وعيها ـ بأنهم مثل كوم اللحم ، وأخيرا يأتى الاوتوبيس لتستقله وســط زحام الراكبين ، فنقرأ هــذه الجملة « ازداد الضغط عليها ، كوم اللحم يحاصرها ، ضرباته فى أعماقهــا تمزق جنبيها » (ص ٦٧) . ان المؤلفـــة لا تتوقف لتوضح وتضع بين الجملة الأخيرة وما قبلها ما يفهم بأن ضمير الغــائب الأول يعــود على الناس المزدحمين فى الأوتوبيس حول بطلة القصة ، بينما ضمير الغائب الثانى يعود على الجنين الذى تحمله بين جنبيها. والقارىء المتسرع يختلط عليه الامر ما لم يستعد قراءة الجملة أو الفقرة .

ولعل الايضاح الوحيد الذى تقــابله ـ وكان اضافة لا لزوم لها ـ هو ما جاء فى الفقرة التى تعبر عن قلق الأم فى قصة « محـــاكمة السيدة س » وهى تريد أن تعرف ماذا كان وليدها ذكرا أم أنثى، فنحن نقرأ الجملة التالية « صرخ الوليد .. ما زالت لم تفسره جيدا .. مكانه عند ســاقيها لا يسمح لها الرؤية كاملة .. لوت راسها وجرت بعيونها على جسده .. انسحق قلبهــا

.. ثبتت رؤيتها جيدا .. رفعت رأسها وتأكدت .. لم يكن ولدا .. امه قلبها فى رأسها .. تقرر الموقف بتهنئة جارتها ..

ــ عروسة كما القمر .

فردت ملاءة بيضاء .. ترنح جسدها كله (ص ٩٩) .

فكلمات « لم يكن ولدا » ايضاح لا لزوم له وحذفها كان أجمل ، لأن القارىء يستطيع استخلاص هذه الحقيقة مما قبلها وبعدها .

ثالثا : وبالطريقة نفسها يتم الانتقال بين الزمنين الماضى والحاضر ، فلا وقت لايضاح ان هذا حدث فى الماضى وذاك يحدث فى الحاضر ، فنحن فى الأوتوبيس مع السيدة الحامل ، ونقرأ قصة مخاضها وولادتها طفلا مات ساعة مولده « لفوه وأخذوه من حضنها الى حضن الأرض » (ص ٦٨) . ثم نعود اليها وجسدها ينتفض فى الزحام ، فندرك أننا كنا قد انتقلنا من الحاضر الى الماضى ، واننا عدنا الى الحاضر مرة اخرى ، وعلى القارىء ان يكون شديد الانتباه لادراك هذا الانتقال .

وقصة « هى انسان بلا جنس » قصة بسيطة للغاية ومألوفة للغاية ، قصة اثنين يرتبطان برباط الزوجية ويتعاهدان على الوفاء كل منهما للآخر ، وتكتشف الزوجة ان زوجها يخونها مع أخرى فتقرر الانفصال عنه . ان السيدة سكينة فؤاد لا تروى لنا هذا الحدث بهذا التتابع الزمنى البسيط ، بل تبدأ قصتها بهذه الجملة : فتحت الباب .. هو ــ وهى .. وجدته عند شفتيها .. صدرها جسدها كله .. الألف سلمة التى صعدتها على قدميها هوت من فوقها بجسدها كله ..

دفعت نفسها .. انزلقت وحدها .. الألف سلمة طوتها وفردتها .. كورتها وبعثرتها .. مزقت ما عليها .. دقت عظمها ولحمها فى الحديد والجدران والزحام .. فى بئر السلم وجدت نفسها مبعثرة .. قامت تلملم نفسها .. وضعت الذراعين مكان الساقين .. والساقين علقتهما فى الكتفين .. جرت على ساقين أو على ذراعين .. الرءوس تتابعها .. العيون تنحشر داخل شقوق جروحها .. عيونهم تخرج ممتلئة بدمائها .. » (ص ٨٦) . بهذه الجمل القصيرة الحادة المسنونة كأنها القذائف ، وبهذا الأسلوب المزدحم بالكنايات والاستعارات والمجاز تقدم لنا المؤلفة الحالة الانفعالية لزوجة صدمت وطعنت وهى تكتشف أو تتحقق من خيانة زوجها مع أخرى ، وما نلبث أن نعود الى الماضى ، الى يوم تزوجا ، ثم نمضى قدما معها حتى نصل الى بداية قصتنا ، ثم نتجاوزه حين يقع الصدام الحتمى بين الشخصيتين .

وبنفس الطريقة التى يتم بها الانتقال من الماضى الى الحاضر والعكس ، يتم الانتقال بين العالمين الداخلى والخارجى للشخصيات ، وأغلبه ــ كما رأينا ــ من خلال وعى الشخصيات الرئيسية فى القصة .

رابعا : والى جانب اسقاط أسماء الشخصيات ، والأسماء التى تعود اليها الضمائر وحذف ما يدل على الانتقال بين الأزمنة أو العالمين الداخلى والخارجى ، نجد ــ كما قرأنا فى الفقرة السابقة ــ المقتبسة من قصة « هى انسان بلا جنس » انه قد أسقطت كذلك أدوات التشبيه وحروف العطف وأسماء الوصل ، وهذا سر ما يواجهنا من فقرات تلغى التشبيه تماما وتحيله

استعارة أو كناية أو مجازا . مثلا فى القصـــة الاولى « زمن الهجرة تحت الجلد » نقرأ هذه الفقرة :

« أحسست اننى وضعت تحت التحفظ ..

الساعى يتحرك فى الشركة كلها ولكن ترك رأسه على مكتبى .. الزمبلك الذى ملئت به هذا الرأس لا ينطق غير نفس الجملة ..

ــ قال المدير اننى يجب أن أكون فى انتظاره والأمر غاية فى الأهمية » (ص ١٨) .

وهــذا كنـــاية عن أنه بالرغم من أن الساعى الذى أخبرها ان المدير ينتظرها قد ترك غرفة مكتبها ، الا أن ما قاله لهـا ظل يتردد فى أعماقها حتى لكأنما ترك رأسه على مكتبها مرددا جملته .

ولعل سكينة فؤاد قد أوجزت أسلوبها القصصى على لسان الشخصية الرئيسية فى قصتها « القطط » حين يعلن فى أولها قائلا : قد يأتى ما أكتبه ضائعا من بعضه غير موصول ــ فأنا لا اجمع حواسى بين يدى بقـــدر ما أطلقها تتجسس على اللحظة » (ص ٥٤) .

وهذا ما فعلتـــه سكينة فؤاد فى مجموعتها محاكمة السيدة « س » ، انها اجتهدت أن تدخل من الباب الضيق للفن ، ولم تؤثر الدخـــول من بابه الواسع . ارادت أن تتقدم الصفوف ، أن تقدم تجربة طليعية ، أن يعانى معها قارئها كما تعانى ــ ويعانى قارئها ــ من الحياة الواقعية اليومية . لقد أثبتت أن لديها الموهبة ، ولا شـــك أن الدربة والخبرة سيضيفان الى موهبتها ما يجعلها اثبت قدما فى قصصها التالية . ذلك انها ان وقفت فى بعض قصصها مثل «هى انسان بلا جنس»

و « جاء جبريل قبل موعده » الا أنها لم تحقق النجاح نفسه فى قصص أخرى مثل قصة « القطط » ، حيث وقف الغموض حائلا بين التذوق وعملية التلقى . ذلك ان الفن الجيد وان كان يجب الا يكون تكرارا لما سبقه حتى لا يشعر المتذوق انه لا يتلقى جديدا ، الا أنه من ناحية أخرى يجب ألا يكون غموضا يحول دون عملية التذوق . لأن المتلقى لن يتهم نفسه أبدا بالجهل بل سيتهم الفنان بالتعقيد . ولا شك أن السيدة سكينة فؤاد ستفيد من خبرتها فى نشر هذه المجموعة فيما تنوى أن تذيعه على قرائها فى مجموعات تالية .

يحدث أحيانا
لزينب رشدى

هذه المجموعة الأولى للسيدة زينب رشدى ، ومما يلفت الانتباه انه لم يسبق للمؤلفة أن نشرت فى أية مجلة أو صحيفة ، معنى هذا ان السيدة زينب رشدى تكتب لأن الفن جزء لا يتجزأ من حياتها ، فهى لم تكن تكتب بغرض تعجل الشهرة كما يفعل الكثيرون من شباب الأدباء اليوم .

فى القصة الأولى « ادارة حكومية » نلمس أثر الواقعية النقدية ، فبغير خطابه تقدم سلبياتنا البيروقراطية ، انها تقدم صورة لهذه السلبيات من خلال حدث بسيط ، فالراوية قصدت احدى اداراتنا الحكومية لتنجز طلبا يتعلق بجواز سفر شخص غائب عن البلاد ، فاكتشفت الفوضى وعدم الاحساس بالوقت أو المسئولية ، كل هذا من خلال صور تتتابع ، وخيط القصة ينساب من خلال هذه الصورة ليهبها الحركة .

القصة الثانية « يحدث أحيانا » قطعة موسيقية جميلة ، تشترك فيها ثلاثة أصوات : صوت العشيق ويعبر عنه ضمير الغائب المذكر الملاصق له ، وصوت العشيقة ويعبر عنه ضمير الغائب المؤنث الملاصق لها أيضا وأحيانا ضمير المتكلم . ثم صوت المؤلفة ، وهو

صوت دخيل على الصوتين الاولين . انها لحظة سقوط امرأة مرتبطة بزوج غائب مع رجل كان مرتبطا بزوجة تزوجها عن حب ، غير أن هذا الحب ما لبث ـ كما جاء فى القصة من خلال رؤية الزوج ـ أن توارى خلف قطع الأثاث وذاب فى جوار المشـــاكل حتى ذبل كالوردات الصفيرات حين يهب عليها اعصـــار حار . والشعور بالسقوط لا يأتى من الطرفين ، فقط من جانب المرأة ، وذلك لسببين أحدهما شخصى والآخر عام. أما الشخصى فلأنها مرتبطة بزوج ومن هنا فقد أحست انها تخونه بينما الطرف الآخر ليس فى موقف مماثل يؤدى الى نتيجة مماثلة . أما السبب العام فهو يربض فى خلفيــة البيئة التى يعيش فيها الطـــرفان والتى تطالب المرأة بما لا تطالب به الرجل ، فالعقـــاب الاجتماعى للمرأة الخائنة أقسى بكثير من العقاب الاجتماعى للرجل الذى يمثل الطرف الآخر فى السقطة نفسها .

ونحن نسترجع مع الطرفين لحظات من تاريخ كل منهما لندرك صلة الحاضر بالماضى ، وكيف وصل كل منهما الى الشعور بالوحدة ، ذلك الشعور الذى جمع بينهما متسللا أول الأمر ، ثم متطورا . وتعبر الكاتبة عن هذا التطـــور فى أسلوب مركز لكنه سلس « ومع اللقاءات تطورت الموضوعات .. وتطرقت الى أحاديث جانبية وخاصة .. وتسللت العواطف الى نفسينا كالمياه المتسربة فى الصخر .. بليونة .. وفى غفلة منـــا .. وتحـول الأمر الى علاقة عاطفيــة ، استهوانى انفعالى بها .. استعذبت خفقة القلب ، ولهفة اللقاء المتكرر .. والانتظـــار .. والغموض الذى احتوانى .. كلهـا انبهارات تجدد فينا الدم ، كان عسيرا على أن أتحاشاها .. حاولت مرة أن أمتنع عنها .. أن أقطع علاقتى به ..

ولكنى عدت أكثر لهفة .. تلك اللهفة التى أسلمتنى الى ذلك المنحدر النفسى الرهيب » (ص ٣٣) .

أما الصوت الثالث ، صوت المؤلفة فهو نشاز على هذين الصوتين اللذين يتحدثان عن لحظة من أدق خصوصياتهما . انهما يجلسان ذات لحظة فوق ساحة على طرف احدى ضفتى النيل ، فتأخذنا الكاتبة بعيدا عنهما لنستمع اليها تحدثنا عن النيل العاشق لأرض مصر وتتساءل : من العاشق الذى سوف يرفع الوشاح الأسود عن كاهلك باحبية ليلبسك ثوب عرسك ؟ (ص ٢٣) ، ومرة أخرى تطل الكاتبة على العاشقين لتصدر عليهما حكمها الأخلاقى فتقول : انهارت الحواجز .. غامت الرؤى وانصهرا فى ساعات مفعمة بالنشوة الحسدية المطلقة .. سقطت الحجب ، وانتهكت حرمات الفائتين ورقص الشيطان بكل مجونه يهز ذيله للضمير الغافل أو المقضى عليه بالغفلة .. وتوهجت حولهما وبداخلهما ألسنة الجحيم .. مستعذبينها غير مبالين بما تتركه النار من رماد وعذاب (ص ٢٥) .

كان على الكاتبة أن تقسو على نفسها قليلا فلا تلجأ الى هذا الأسلوب التقريرى وتفصح بما تريد أن تقوله مباشرة ــ فهو ليس من فن القصة فى شىء ــ وأن تدع الاحداث وصوت بطلتها ينوبان عن صوتها فى هذا الحكم . فالبطلة فعلت ما يكفى للحكم على نفسها بنفسها ولا تحتاج الى مزيد من الأحكام ، وما زاد على ذلك فهو ليس من الفن .

أما القصة الثالثة « تطابق مواصفات » فهى قصة مضغوطة حية التقت فى الطائرة برجل أثار عواطفها . انها لحظة عاطفية سريعة متدفقة من طرف واحد طرفها

هى .. ذكرها بتجربة لها وهى لا تزال طفلة حين جنت ولهـا بابن الجيران فسخر منها ومن ضفائرها وحذائها المنخفض وقفزها على السلم واليوم ـ ولأول مرة منذ سن الثالثة عشرـ يردها هذا المسافر الى تلك الذكريات البعيدة .

قطعة موسيقية أخرى تتكون من لحنين : الحاضر ، ثم ما أثاره الحاضر من ماض . واللغة شفافة ، والاسلوب سريع مركز، ليس به حشو ولا استطراد ، يعرف كيف يعين أهدافه وكيف يصيبها .

وفى القصة الرابعة « نموذج بشرى » لا تزال الثنائية هى أساس البناء الفنى فى قصص زينب رشدى ، والثنائية هنا موجودة فى تلك المقارنة المستمرة بين عبد المجيد بك الطوبجى الذى يعمل بعد احالته على المعاش باحدى الشركات التى تعمل بها راوية القصة ، وبين والد الراوية الذى يقاربه سنا لكنه يختلف معه فى طبيعته . فعبد المجيد بك الطوبجى رجل مؤمن بقضاء الله وقدره ، وقد حماه هذا الايمان من الانهيار النفسى والصحى رغم وفاة ابنه وزوجته ، أما والد الراوية فهو دائما حزين. الاول حريص على أن يعمل والآخر سلبه التقاعد الحياة « فالحياة تهب نفسها لمن يلهث وراءها ، اذا خرج عن سنتها لفظته بقسوة » (ص ٤٧) .

انها دعوة للحياة . ومع ذلك فراوية القصة حريصة على الا تعطيك نموذجا ترى فيه كل الفضائل فى مقابل نموذج ترى فيه كل السيئات ، انها ضد الأبيض والأسود ، لأن الأبيض والاسود ليسا من الفن كما أنهما ليسا من الحياة .. انها معجبة بحيوية الرجل وحرصه على العمل ، ولقد سلبته الحياة بلا استئذان ابنه وزوجته لكنه غلبها فى وقفته خلف سياج القضاء لله

وحده ، ومع ذلك فهو متساهل فى الدين الى حد يسمح له كثيرا بأن يغـالط مصلحة الضرائب ويظهر الشركة خاسرة تماما فى كل ميزانية . ثم تعلن الراوية انها مع تمنياتهـا بأن تستطيع التشبه به فيصيبها ما تسميه « التبلد القدرى تجاه الحياة » الا أنها تفضل « أن ننفعل بحياتنا بعمق : نحزن بعمق .. نفرح بعمق .. حتى لا تفتر حرارة السنين من حولنا » (ص ٤٨) . ثم تختم قصتها ذات اللحنين بقولها : من يدرى ، أن الوان الحياة بلا حصر .

القصة الخامسة عنوانها « الشيطان ثالثهما » والثنائى هنا هى الراوية المصرية المتحفظة فى مقابل كيتى الفتاة اليونانية المنطلقة الى درجة المعابثة مع مدير الشركة : وزينب رشدى تقدم الشخصيتين المتقابلتين بكل أمانة ، انها لا تتحيز لاحداهما على حساب الأخرى . تقـول الراوية بعد أن رأت تحرر الفتـاة اليونانية الى درجة انها تركب مع رجل غريب سيارته فى طريق صحراوى . « أحسست أننى كمدينة مغلقة خالية من البشر أو لم يدخلها بشر ، وكل المجتمعين حولى هم حراس لتلك المـدينة .. أبى .. أمى .. خالى .. عمى .. وعنـد ابواب المدينة متارس وبوابات ضخمة ليس لها مفاتيح .. لم يخطر ببالى كيف تفتح هذه المدن حتى أنا لا أملك المفتاح .. لأول مرة أجـدنى أتجول داخل نفسى .. أبحث عنى .. اسألنى (كذا) هل تواتينى الجرأة على الاختلاء برجل ؟ وأى خلوة ؟ » (ص ٥٦ ـ ٥٧) .

وعندما اختلت كيتى مع صـاحب السيارة لم يكن الشيطان ثالثهما بل كان الزواج . وتبلبلت راوية القصة بين منطقين ، منطق بيئتهـا الذى يبث فى أذنهـا منذ الطفولة ان التساهل مع الرجال يؤدى الى رفضهم للمرأة

.. اذا نال الرجل امرأة لا يمكن أن يتزوجها . ومنطق كيتي وبينتها : الراجل يحب البنت اللى تحبه .. اللى دايما جنبه . (ص ٥٩) . وكانما تريد ان تقول أنها اكتشفت ان الأمر ليس أمرا مطلقا ، وان اختلاف المقدمات لايؤدى بالضرورة الى اختلاف النتائج . لهذا فان آخر جملة نقرؤها فى هذه القصة « مين الحرام .. والحلال ، مين الصح والفلط .. اختلطت على الفكره .. وكان على أن أستحرج بعقلى .. بحصيلتى من الكلمات، كان على ان أواجه تجربة ــ تجربة مع الرجل » .

والقصة السادسة « مولد النبى » تنويعات على لحظة الميلاد . تبدأ الراوية ــ والراوية فى معظم القصص احدى شخصيات القصة ، احيانا شخصية رئيسيه وأحيانا شخصية ثانوية ــ تبدأ بسرد ذكرياتها ليلة الاحتفال بالمولد النبوى وفرحتها الطفلة ، ثم تروى لنا كيف فارقت جوف أمها وحملت فيما حملته من جوفها الروح فكانت ــ على حد قولها ــ جنينها وعزرائيلها ، لحظه التقى فيها الموت بالحياة . وهكذا بينما يرتبط المولد النبوى فى ذكرياتها بالفرحة يرتبط مولدها بالحزن . وعندما تزوجت عاهدت زوجها الا يقتلها كما قتل ابوها أمها ، لكن الحياة أقوى من كل شيء ، فها هى ذى طريحة الفراش يترامى اليها صرخات طفل وهى مصلوبة الأرجل حتى يطهرها الألم ويحتويها حب سماوى سخى العطاء والأخذ .

وتمضى بقية قصص المجموعة على هذا النحو ــ ومجموعها اثنتا عشرة قصة ــ فى اسلوب سلس مركز ، يسقط حروف العطف وأسماء الوصل ، فيجعل تتابع الجمل سريعا قويا لا سيما فى لحظات الهذيان أو التى تبلغ فيها المأساة ذروتها ، على نحو ما نقرأ عند مصرع

ذلك المهندس الشاب الجديد فى قصة « الباشمهندس محمد » عنـــدما جذبه سير الماكينة ولطم به الجدار « الموت يا محمد .. كل هذا العنـــاء .. تلك المسيرة الطويلة .. ابتدائى .. اعدادى .. ثانوى .. جامعة .. لاهث كنت .. يتسع حلمك كلما اقترب بيافطة كبيرة يحملها باب شقة فى عمارة « المهندس محمد » .. أماه .. صدرك .. ذراعاك .. يجذبنى .. يسحبنى .. السير اللعين الى القرار .. الصـــامت .. الحالك .. الخ » (ص ٧٢) .

وبعض القصص يصل أسلوبها الى درجة من الرقة والشاعرية حتى لكأنما نحن أمام موسيقى نستمع فيها الى أكثر من صوت .

ولكن يعكر هذا الأسلوب شوائب من الأخطاء اللغوية التى يجب تفاديها ، لأن اللغة هى أداة الكاتب ، وما لم تكن اداة الكاتب سليمة فسيظل هناك شىء ما ينقص فنه ..

أما الشخصيات فقـــد نجحت فى تصويرها تصويرا يبرزها للقارىء ، وتقيم بينه وبينها صلة حميمة حتى لكأنها من بين معارفه الذين يتعامل معهم . وهى تركز على الأبعاد الاجتماعية والنفسية للشخصية كما فعلت مع شخصيتى « عبد المجيد الطوبجى » ووالد الراوية فى قصتها « نموذج بشرى » ، وكمـا فعلت فى قصتيها « عتريس » و « عائشة » .

وكما رأينا فاننا فى معظم القصص نتلقى الرؤية من خلال ضمير المتكلم النسائى ، اى من خلال راوية يكون لها دور رئيسى فى القصة أحيانا ودور ثانوى فى أغلب الأحيان ، لكنها على اية حال ليست شخصية محايدة سلبية أى ليست مجرد وسيط بين القارىء واحداث

القصة تحول بينه وبين التلقي المباشر ، بل لهما في معظم القصص دورها الفعال على نحو ما تجسد في قصه « بلدى بورسعيد » التى تحكى على لسان الراويه مأساة هذه المدينه منذ هزيمه عام ١٩٦٧ حتى حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ اذ نجدها فى نهايه القصة تستشهد فى السويس وهى تتسلق احدى الدبابات المعاديه لتلقى بقنبلتها فى خزان البنزين « وارتطمت فى الهواء بأحدهم .. تشبثت به .. ليمتزج معى باللهب لندوب جثتانا فى التحام الفناء » (ص ١٢٠) .

والكاتبة تجيد الانتقال من ضمير الى آخر فى خفة ويسر دون افتعال ، وفى الفقرة التالية من قصة «السلم» نجد الانتقال يتم فى رشاقة من ضمير الغائب المعبر عن البطل الى ضمير المتكلم المعبر عن البطلة الى ضمير الغائب المعبر عن البطلة نفسها هذه المرة :

« لم يرها قبل ليلة الزفاف .. وعندما رآها استعذبها .. أحب فيها الطهر .. والنضارة .. رآها فراشة بيضاء يخضبها الخجل بلون الورد .. عيناها علامتا استفهام كبيرة .. تنطق : من انت ؟ ابن عمى ولم يجمعنا منذ سنوات الطفولة كلام .. ولا حتى سلام .. عند زيارتكم لنا لم يكن مسموحا لى رؤياك ، ولكنى كنت أراك من ثقب الباب .. رأسى هذا الصغير يحمل الف حلم .. جعلته بطلا لها .. ايهم انت .. دارت الكلمات سريعة وخاطفة .. وتلاحقت الأسئلة .. ولكن فى صمت .. حملتها فى رأسها .. تدور كنحلة حبيسة .. وتلدغها وتطن .. الخ » (ص ٨٣) .

وهذا يعطى الكاتبة مرونة فى التحرك لرؤية الحدث من اكثر زاوية .

والقصص مرتبطة بواقعنا الاجتماعى ، بل بمرحلتنا

السياسية ، فهى تتناول قضايا المرأة ومشاء
بيئة أذنت لها بالتعلم والعمل لكنها لا تزال ان
تعاملها كما لو كانت لم تتعلم ولم تعمل ، وهي سيده
وفنانه مع فكرة مساواتها بالرجل .

كذلك تتناول فى قصتها «بلدى بورسعيد» ما انعكس على شخصياتها من آثار ما سمى بالنكسة وحرب الاستنزاف حتى معركة أكتوبر ١٩٧٣ ، وما تعرض له الكثيرون من عنت واضطهاد فى الخمسينات والستينات كما فى قصتها « مسلم » . كما أنها لم تتردد فى اقتحام مكاتبنا الحكومية وما يجرى فيها مما اتفقنا على تسميته « بيروقراطية » ، وهى كلمة لا تعنى فى أصلها ماتعنيه اليوم من معوقات واهمال .

فمجال الخبرات والتجارب الذى تجول فيه الكاتبة مجال واسع ، ومسرح الحوادث ينتقل من مكاتب المدينة المعقدة « ادارة حكومية » الى احيائها الشعبية كالفورية « مولد النبى » ودرب سعادة « المعلم عتريس » الى ريفنا المصرى « أمسيات الساقية » .

والمجموعة كما تدل على نضج فنى تدل على نضج فكرى ، فهى تقدم فى معظم القصص ــ كما رأينا ــ مشاعر الأنثى فى مجتمعنا ، الأنثى التى تشعر بما تراكم عليها من قيود وهى لا تزال فى مرحلة صراع نفسى واجتماعى من أجل الوصول الى معنى سليم لتحررها ، فلا تنجو من مأساة القيود لتقع فى مأساة الفوضى. وهذا ما أقصده بالنضج الفكرى . فهى لا تندفع متحيزة لفكرة تجعل نفسها فى خدمتها ، بل هى تقدم الحدث وتهمس، لا تخطب ، تلمح ولا تصرح وتدع القارىء يستشف مراميها . وهذا ما أعنيه بالنضج الفنى .

وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

جدة ـــ ص . ب رقم ٤٩٣
السيد هاشـــم على نحاس
المملكة العربية السعودية

انجلترا :

THE ARABIC PUBLICATIONS
7, Biskopsthrepe Road
London S.E. 26
ENGLAND

البرازيل :

Sr. Miguel Maccul Cury.
B. 25 de Maroc, 994
Caixa Postal 7406
Sao Paulo, BRASIL

هذا الكتاب يقدم فيه المؤلف خلاصة خبرته التي تزيد على ثلاثين عاما في الفن القصصي ابداعا ونقدا . وفي القصة القصيرة بوجه أخص .. فيبدأ بتقديم وجهة نظره في مستقبل الأدب القصصي وأثر وسائل الاتصال الجماهيري من اذاعة وتليفزيون وسينما على هذا الأدب ، ثم يتناول القصة القصيرة في طفولتها ، عند الأفراد والجماعات ، ثم تاريخها في تراثنا وفي الغرب وفي أدبنا المعاصر .. الى أن يتناول تجربته الشخصية في كتابتها .

أما الجزء الثاني من الكتاب ففيه يواصل ما بدأه في كتابه السابق « دراسات في الرواية والقصة القصيرة » حيث تضمن عددا من الدراسات التطبيقية لمجموعات أو حركات قصصية معاصرين .

فالكتاب على هذا النحو ممتع للقارىء العادي والمتخصص ، ولا غنى عنه لمكتبتنا العربية .